İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ KÜLTÜR İŞLERİ DAİRE BAŞKANLIĞI KARAMİZAH MERKEZİ AYLIK YAYIN ORGANIDIR

YIL 1
SAYI 6
1998

MİZAH KÜLTÜRÜ

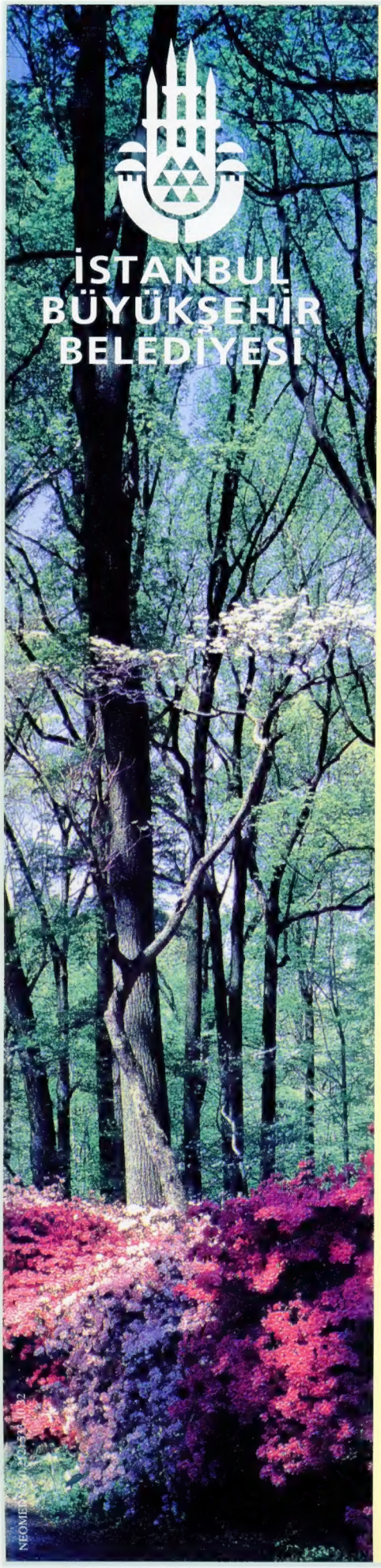
Türk Tiyatrosu ustalarından Kavuklu Hamdi, Dümbüllü ve diğerleri

KARA

"BU DERGİ SİZİNDİR. ALABİLİRSİNİZ!"

LOREL-HARDY KOCA BİR ÖMÜR..

VE SİNEMADAKİ YÜZLERİ!



1996'da 100 bin,
1997'de 200 bin

...ve 1998'de

400 bin ağaç daha dikiyoruz

İSTAÇ

BİLGİ İÇİN:
İSTAÇ A.Ş.
TEL :(0.212) 230 65 06-230 63 24-230 60 41
FAKS: (0.212) 296 70 46-231 76 14

İSTANBUL'A DÖRTYÜZBİN AĞAÇ
KAMPANYASI

HOLLYWOOD'DA dünyaca tanınan yüzlerce aktör ve aktris dururken niye sadece Hal Rouc stüdyosu? Eğer gerçekten de o dönemde yaşıyor olsaydınız ve oraya gitmeseydiniz "Şişman'la Aptal" size çok içerlerdi. Şişman'la Aptal, yani Stan Laurel ve Oliver Hardy. Tüm dünya onları "Lorel-Hardy" veya "Şişman'la Aptal" olarak tanıyor, biliyordu. Sessiz dönemden gelen sinemasal şöhret ve alt yapıları çok güçlüydü. Sinema sektörü sesli filmlere geçtiğinde Lorel-Hardi' nin sanatsal mizahın en zoru olan sözsüz mizahı büyük ustalık ve çok beğenilen popülariteyle birlikte sundukları aşikardı. SAYFA 2....

içindekiler

BEYAZPERDE'NİN ÖNEMLİ İKİLİSİ LOREL-HARDİ VE HAYATLARI HAKKINDA... 2

EMRE KONGAR'IN "ÇİZGİ VE MİZAH İLİŞKİSİ ÜZERİNE" BİR YAZISI.. 5

SEZGİN BURAK'I ANMAK ADINA HAKAN ALPİN'DEN BİR TARKAN ÇİZGİSİ... 8

DÜNYACA ÜNLÜ ÇİZGİ USTASI MORDİLLO'NUN SPOR ÜZERİNE ÇİZGİSİ... 11

"İYİMSER BİR ÇİZERLE ÖLÜM ÜZERİNE SOHBET" ERTUĞRUL ÖZKÖK YAZDI.. 22

ORTAOYUNCULAR'DAN: KAVUKLU HAMDİ, KÜÇÜK İSMAİL VE DİĞERLERİ... 17

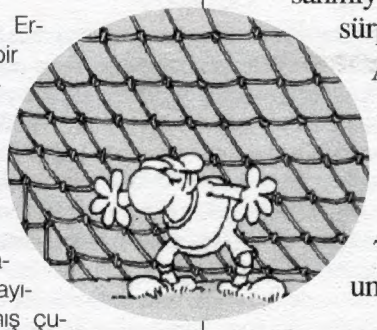
KÜLTÜR MERKEZİ'NİN "YENİ" ÇİZERLERİNİN "YENİ" ÇİZGİLERİ.... 22

"ZALİM ŞEVKİ VE RESİMLİ DİSİZİ ÜZERİNE SOHBET"İ FATMA AKERSON YAZDI. 28

"TÜRK KARİKATÜRÜNÜN BABASI CEMİL CEM"İ TAHA TOROS YAZDI.. 29

EMRE KONGAR'IN YORUMU: "İletişim kuramının en önde gelen kurallarından biri, bir mesajın anlaşılabilirliğinin basitliğine bağlı olduğudur. "Mesaj" ne kadar basit ise o kadar kolay anlaşılır. Karmaşıklaştığı oranda "anlaşılabilirliği"de tehlikeye girer. Bir "mesaj"ın basitliği ya da karmaşıklığı ise iki ayrı öğeye bağlıdır. Öğelerden biri niceliksel, yani sayısaldır. Öteki ise nitelikseldir. Yani mesajın taşıdığı kavramın özelliğine ilişkindir. Niceliksel açıdan, basitlik ya da karmaşıklık, "mesaj"ın kaç öğe içerdiğine bağlıdır. SAYFA 5....

SEZGİN BURAK'IN anısına Hakan Alpin'in "Tarkan" adlı bir çizgiromanı. SAYFA 8....



GUİLLERMO MORDİLLO: Ertuğrul Özkök'ün (İyimser bir çizerle ölüm üzerine sohbet) konulu yazısı... "52 yaşında bir çizer ve iki kez Ankara'ya gelmekle birlikte, Karşıyaka Mezarlığı'nda hüzün verici hiçbir gömme törenine katılma fırsatı bulamadı. Dolayısıyla uzunlamasına açılmış çukurların, ince beton duvarlarla ayrılmış bölmelerine bazı günler 5-6 kişinin aynı anda gömülmesinin ne demek olduğunu da pek bilemezdi. Bütün yaşamını apartman dairelerinin, kalabalık kent sokaklarının kahredici yalnızlığı içinde, büyük bir anonimle geçiren bu insanların ortak okunan bir Kur'an'ın eşliğinde aynı kahredici anonimle toprağa verilmesinin hüznünü ancak geride kalanlar yaşayabilirdi." SAYFA 12...

TÜRK MİZAH KÜLTÜRÜ İLE İLGİLİ yazılabilecek hemen her yazı geleneksel Türk sahne sanatları ve seyirlik oyunlarından neredeyse bahsetmek zorundadır . Bu nedenle sanat etkinlikleri içinde sahne sanatları ve seyirlik oyunlarına ait bazı yüzeysel bilgilerin Mizah Kültürü'nü oluşturan şablonu belirginleştirmesi açısından hatırlamamız yerinde olacak. Halk tabakasına en yakın ve halka direkt ulaşan sahne sanatlarının, en küçük yerleşim biriminde dahi sergilenebilmesi dikkate alındığında, bunların toplumsal yönden ne kadar önemli olduğu anlaşılır.. SAYFA 17...

TÜRKİYE'DE YAZILIP ÇİZİLEN resimli dizilerin kahraman tipinin dışına çıkarken gerçekten toplumsal bir eleştiri getirebilen, bireylerin çıkmazının yanı sıra geleneksel değer ölçülerinin tüm toplumda işlemez biçime dönüştüğünü gösteren ve 'kahraman her zaman kazanır' gibi bir sonuçla okuyucuya yalancı bir gevşeme ve rahatlık sağlamayan en başarılı dizilerden biri kanımca Zalim Şevki'dir. SAYFA 26...

Merhaba

SEVGİLİ mizah dostları,

Kısa bir ayrılıktan sonra tekrar birlikteyiz. Geçen sayılarımızda belirttiğimiz gibi, Türk mizahına emek vermiş ustaları daha kapsamlı bir biçimde tanıtmak için kolları sıvamış bulunuyoruz.

İlk olarak bir zamanların o meşhur dergisi Gırgır'ın emektarlarından rahmetli İsmet Çelik yer alacak sayfalarımızda.

Arkadaşlarımız bunun için hummalı bir çalışma başlattılar, İsmet Çelik'in Yalova'da yaşayan ailelerine ulaşıp onunla ilgili fotoğrafları, belgeleri toparladılar.

Bu arada İsmet Çelik'in yakın çalışma arkadaşları ile de temasa geçildi.

Oğuz Aral, Tekin Aral ve Atilla Atalay'la yapılan röpörtajları sekizinci sayımızda bulacaksınız.

Önümüzdeki sayıyı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 75. yılı münasebetiyle Gazi Mustafa Kemal Atatürk'e ayırdık.

Cumhuriyetimizin kurucusu Atatürk'ümüz ile ilgili anı, nükte, fıkra ve karikatürleri çoğu mizahseverin gördüğünü sanmıyoruz. Bu sayının gerçek bir sürpriz olacağını umuyoruz.

Atatürk'ün devlet adamlığı ve askerliğinin yanı sıra nasıl espirili bir kişiliğe sahip olduğuna birçok mizahsever ilk defa şahit olacak.

75. yıl özel sayısında buluşmak umuduyla hoşçakalın

Hasan Kaçan

MİZAH KÜLTÜRÜ

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
KÜLTÜR İŞLERİ DAİRE BAŞKANLIĞI
İSTANBUL KÜLTÜR VE SANAT ÜRÜNLERİ
TİCARET A.Ş. ADINA SAHİBİ
ŞENOL DEMİRÖZ

yayın yönetmeni HASAN KAÇAN
yayın koordinatörleri
HAKAN ALPİN, METİN ÖZTÜRK
yazı işleri müdürü CEM AYTEPE
grafik tasarım MİKAİL ERDOĞAN
uygulama
MEHMET ÇİÇEKYÜZLÜ, HAVVA KARADAĞ, SERPİL AKDAĞ, OKTAY KAÇAN

yapım "HETEN KETEN LEKLEMDİLİK" 272 34 54
baskı "İNCELER OFSET" 576 56 44

KAPAK: BAYEZPERDENİN UNUTULMAZ İKİLİSİ STAN LOREL-OLİVER HARDY.. ARKA KAPAK : DÜNYANIN ÖNDE GELEN ÇİZERİ MORDİLLO'NUN BİR DESENİ.

Sahnelere olan aşkı mahkemelere olan sempatisine galip gelerek koca vücudu stüdyolara sürüklemiştir. İkiliyi bir araya getirense bir tesadüf. İkiside tiyatro artistiydi..

Sinemanın unutulmaz

METİN ÖZTÜRK

Sinema sektörü sesli filmlere geçtiğinde Lorel - Hardi' nin sanatsal mizahın en zoru olan sözsüz mizah'ı büyük ustalık ve çok beğenilen popülariteyle birlikte sundukları aşikardı.

Beyaz perdenin bu unutulmaz sevimli ikilisi daima ters ve gülünç işler yapmakla meşhurdur. Eğer 1930'larda yaşasaydınız ve yolunuz Amerika California'ya düşseydi mutlaka büyükçe ve meşhur bir kent olan Hollywood'a uğrardınız. Hal Rouc'taki stütdyo ise sizin hayır diyemeyeceğiniz bir film platosuydu.

Peki Hollywood' da dünyaca tanınan yüzlerce aktör ve aktris dururken niye sadece Hal Rouc stüdyosu? Eğer gerçekten de o dönemde yaşıyor olsaydınız ve oraya gitmeseydiniz Şişman'la Aptal size çok içerlerdi. Şişman'la Aptal, yani Stan Laurel ve Oliver Hardy. Tüm dünya onları "Lorel-Hardy" veya "Şişman'la Aptal" olarak tanıyor, biliyordu. Sessiz dönemden gelen sinemasal şöhret ve alt yapıları çok güçlüydü.

Sinema sektörü sesli filmlere geçtiğinde Lorel - Hardi'nin sanatsal mizahın en zoru olan sözsüz mizah büyük ustalık ve çok beğenilen popülariteyle birlikte sundukları aşikardı.

Sıkı dost olan ikiliyi eğer yazımızın başında belirttiğimiz gibi 1930' lu yıllarda ziyaret edebilmiş olsaydınız sizi stüdyodaki odalarına kadar ağırlar. İzleyicilerine ve insanlara karşı sevgi ve ilgi dolu hareketlerinin nedeni içlerindeki hümanist ruhtu. Fakat dikkat! Odalarında sizi çok şaşırtabilirler: Filimlerindeki mizah yüklü tavır, hal ve hareketlerinden pek bir iz bulamayabilirsiniz. Sinema salonlarında sizleri kahkaha bombardımanına tutan ikili şu an oldukça ciddi aklıselim ve kibar söz ve hareketlerle sohbet edecektir sizinle. Klasik bir ingiliz beyefendisi olan Stan Laurel, İngiliz modasında dikilmiş çok şık takım elbisesinin içinde kıvrak zeka belirtilerini, karşısındakine odakladığı mavi gözleriyle yansıtır.

Yani sinemanın meşhur "Aptal"ından hiç bir eser göremezsiniz. Zamanında Lorel'in yanında basit bir memur olarak çalışmış olan Hardy ise beyaz perdeden tanıdığınız "Şişman"la neredeyse hiç bir benzerlik taşımaz. O da son derece kibar, kültürü, muntazam taranmış siyah saçları, ütülü takım elbisesi, kolalı beyaz gömleği ve kravatıyla 100 kiloyu aşkın vücuduna rağmen sizlere zerafet hissi verecektir.

Çocukluğunu tiyatro sahnelerinde geçirmiş olan Stan Laurel okul derslerini şimendifer vagonlarında veya kulis arkasında yaparmış. Hayatında yaşadığı onca şey onu yumuşak hislere sahip, yardımsever bir hümanist yapıp çıkartmıştır. Kendisini yakından tanıyanların sıkça belirttiği gibi "Eğer Stan sinemanın yolunu bulmuş olmasaydı mutlaka diplomat olurdu" sözleri Laurel'in insan tanıma ve idare etmedeki eşsiz hasletlerinin göstergesidir.

Hardy'e gelince eğer o da beyazperdenin budala ve beceriksiz tombulunu yaratmak talihisizliğine uğramamış olsaydı kendisini bir mahkeme salonunda bulacaktınız. Ya bir müdafi avukatı veya suçluyu cezalandıran bir hakim veya savcı sıfatıyla. Çünkü o bir hukukçuydu. Eğitimini bu yönde almıştı.

Sahnelere olan aşkı mahkemelere olan sempatisine galip gelerek bu koca vücudu stüdyolara sürüklemiştir; İkiliyi bir araya getirense bir tesadüften ibarettir İkisi de tiyatro artistiydiler. Yolları Hollywood'a düşünce Hal Rouch'a girerek çalışmaya başladılar.Tanışmalarına birlikte oynamaya karar vermelerine Hal Rouch destek ve gayret verdi. Rejisör Rouch böylece sinemanın büyülü perdesine iki sevimli tipleme kazandırmış oldu.

Eğer o yıllarda sinema için tamamen birbirine zıt iki kişiyi bir araya getirme düşüncesi olsaydı ve bir kutupdan diğerine dolaşsaydı Lorel ve Hardy'den daha iyi bir ikili bulunamazdı. Onların birbirlerine estetik temelli herşeyi uygundur.

İlk filmlerinin konularını kendileri buldular. Senaryoları da yine kendileri yazdılar ilk filmleri hayli zor olmuştu ve en yakın arkadaşları bile bu işe muvaffak olabileceklerini ummuyordu. Çünkü o dönemde kral komedyenler resmi geçiti vardı; Zigato, Lui, Şarlo (Charlie Chaplin) gibi. İkili bunlarla nasıl baş edilebilirdi ki? Fakat ne Stan ne Oliver bu moral bozucu sözlere kulak asmadılar. Çalıştılar, mücadele ettiler ve ilk filmi bitirdiler.

Ve film Amerika gösteriminde ortalığı alt üst etmeye yetmişti. Bütün gazeteler ,dergiler onlardan bahsediyordu. Stüdyoya kamyonla mektup gelmişti ikili adına. Bütün Amerika bir ağızdan soruyordu "Kim Bunlar? Mutlaka başka filmlerini de görmek istiyoruz" sözleriyle bezeli bu mektuplar Hollywood'da bir turnanın daha gözünden vurulduğunu gösteriyordu.

STANLEY

İngiliz asıllı ABD vatandaşı. Arthur Stanley Jefferson adıyla Ulverston İngiltere'de 16 Haziran 1890'da doğdu. King James Grammer School'a gitti. 6 evlilik yapmıştır. Mae Dahlberg 1919 - 25, Lois Melson 1926-35, Ruth Rogers 1935-36, Illeana Shuvalona 1938-39, Ruth Rogers (tekrar) 1941-46, Ida Kitaeva Raphael 1946. Yaptığı evliliklerden Lois isminde bir kızı oldu. 1906 yılında Glasgow'da sahne hayatına başladı. Sahne müdürü olarak Levy Cardwell Pandomim grubuna katıldı. Bu arada Charlie Chaplin'in öğrencisi olarak 1910 ve 1912 yıllarında iki Amerika turnesine çıktı. 1912'den itibaren ABD de kaldı. Ve Alice& Baldwin Cooke ile vodvil çalıştı. 1917 yılında tek başına aktörlük yaptı. Film olayına Nuts in May ile giriş yaptı. Bazı akademisyenler daha önce de beyazperde de göründüğünü söyler. 1917-26 arası 70 'den fazla film çevirdi. Universal, Vitagraph, Hal Roach, Pathe ve Metro şirketleri için yazarlık, aktörlük ve bazen de yönetmenlik yaptı. 23 Şubat 1965'te öldü.

en "renkli" yüzleri...

Aslında şu anda bu ilk filmleri ki tarih 1916 idi, görseniz belkide bildiğimiz o klasik Lorel - Hardy den pek birşey bulamazsınız. Kılık,kıyafetlerden yüz mimiklerine dek farklı bir ikili izleyeceksiniz. Çünkü henüz Lorel-Hardi ekollerini tam oturtmamış, bu konuda gelişme göstermemişlerdir.

İlerleyen filmlerde Lorel-Hardy tiplemeleri iyice belirginleşti ve yerine oturdu: Hiç bir işe yaramamazlıkta rekorlar kıran iki tip... Acırsınız onlara fakat ne saf bakışları ne basit ve içten gülümsemeleri ve ne iyi bir kalpleri vardı halbuki ....

Lorel gülümsediği zaman, bütün dünya katılır. Hardi içerlediği ve 'barut' kesildiği vakit te aynı dünya kasıkları çatlarcasına gülerdi. Lorel tamamen saf ve aptaldır filmlerde ve kendisi de bunun farkındadır. Hardi de aptallıkta ondan aşağı kalmamakla birlikte bunu kabul etmez; Lorel'in yanında kendisini tanrı(!) gibi görür. Zekasının herşeyi halledeceğine inanır. Güçlü kuvvetli oluşu sayesinde aptallığına bir türlü tahammül edemediği Lorel üzerinde bir nevi hakimiyet kurmuştur. Hardy nereye götürürse ikili oraya gider.

Bu iki ahbap çavuş , daima mütebessim , daima herkese yardıma koşmaya hazırdırlar.Başlarına gelen birçok felaket ve belada bu yüzdendir.

Hemen her zaman yanlışlıklar yaptıkları halde daima doğru yolda olduklarına inanmışlardır.

Lorel Hardy için; Hardy de Lorel için büyük bir tehlikedir aslında. İkisi birden ise rastladıkları "insanlar ve şeyler" için korkunç bir tehlikedir... Hiç bir amaçları olmadığı için çok meşgul insanlar kadar acelecidirler. Fakat önlerine gelen bir işe girmekten de bir dakika geri durmazlar.

Hakikatte ise bu derece aptal iki adam yaratabilmek için mutlaka müthiş iki zekanın mevcut olması gerekir. Bu da gerçek Stan Lourel ve Oliver Hardy' de fazlasıyla vardır.

İlk filmlerinden sonra sinemadaki bu temel özelliklerini değiştirmeleri konusunda oldukça tepki alan ikili kararlarından hiç vazgeçmemişler ve aynen devam etmişlerdir. Başlarından hiç eksik etmedikleri melon şapkalarıyla kameraların önüne geçtiklerinde onları değiştirmek konusunun yersizliği her seferinde yeniden ispatlanmıştır.

Erken ve sessiz sinema döneminin tüm ekran komedyenlerinin arasında yolu uzun olanlar onlardı aslında. Chaplin ve Keaton gibi kabul görmüş bir ikili varken ve ekip halinde çalışıyorken. Lorel-Hardy kendi direktörlüklerini yaparak ve buna mecbur olarak çeşitli handikaplarla uğraşmışlardır. Burjuvazinin büyük komedi ve mizah şairleri olmaları daha sonra özellik olarak hanelerine yazılacaktı. Chaplin her zaman avareydi, Lloyd ise bir şeyleri temsil edebilmek adına hep nazikti Keaton ise doğası gereği her şeye yabancıydı. Lorel Hardy burjuva hayatının karşılıklarını uç noktalara kadar dramatize ediyorlardı. Yaptıkları herşey karşılıklar üzerine kuruluyordu. Birbirlerine ne kadar bağlı olsalar da her zaman aynı anda iki ayrı uçta kalıyorlardı. Benzer şekilde normlara, davranış kurallarına, kabul edilmiş verilere ve burjuva hayat tarzının klasik özelliklerine , görünüşteki uygunlukları aynı zamanda buna eşit derece bir muhalefetle birlikte gidiyordu özellikle yasa çiğnedikleri zaman bile (çünkü ayartmalara asla karşı koyamıyorlardı) hoşnutsuzluklarını ifade ediyorlardı. Kolayca asimile olmaya karşı içgüdüsel reddedişlerini ortaya koyuyorlardı ve bunu normal dışı ve yanlış anlama ve Freudyen karşı koymalarla ifade ediyorlardı. Bunu burjuva normları içinde tuzağa düşmüş büyük insan toplulukları adına pek azametli ve kalbe dokunur bir biçimde yaşatıyorlardı. Çünkü Stan ve Oliver gibi bu tuzağa düşmüş bireylerde farklı bir şey olduğunu ve olabileceğini bilmiyorlardı. Devamlı uyum sağlamaya uğraşıp davranışlarıyla kendi mutsuzluklarını ve gücenmişliklerini açığa vuruyorlardı. İkili burjuva durumunun mantıksal absürdlüğünün temsilcisiydiler. Çalışmaların asıl parçası kısa metrajlı filmlerde toplanmıştır. En iyi ve en parlak zamanlarının Leo McCarey'in süpervizyonu altında gerçekleşmiş olması rastlantı değildir. McCarey'in olaya ne kadar katkı sağladığı belli değildir. Ama belli olan o muhteşem uyum ve anarşi arasındaki gerginlikler olmuştur. McCarey'in tıpkı en iyi karakter filmlerinde olduğu gibi.

Hardi de aptallıkta ondan aşağı kalmamakla birlikte bunu kabul etmez; Lorel'in yanında kendisini tanrı(!) gibi görür. Zekasının herşeyi halledeceğine inanır.

Sonucunda Lorel - Hardi ikilisi gerek gerçek yaşantılarında gerekse filmlerinde bütün insanlara güzel anlatılar ve öğütler bırakarak ayrıldılar. Dostu Hardi'nin ölümü üzerine sinema sanatından ve beyazperdeden kopan ve tekrar dönüş yapmayan Stan Laurel kelimenin tam anlamıyla köşesinde inzivaya çekilmişti. Bir zamanlar TRT televizyonunda pazar sabahlarını iple çekerek beklediğimiz ve izlediğimiz Lorel-Hardi filmlerini yıllardır dört gözle bekliyoruz. Nostalji ve bütün felsefeleri adına.

(Kaynak: Ateş Mecmuası,
Yıl: 1938, Sayı: 27, Cilt: 11)

HARDY

Amerikalı. Novell Hardy Jr. adıyla Georgia Harlem'de 1892 yılında doğdu. Georgia Askeri Okulu'na gitti. Ardından Atlanta Müzik Konservatuarı'na devam etti. Georgia Üniversitesinde geçici bir süre için Hukuk eğitimi aldı. O da kaim arkadaşı gibi çok evlilik yaptı: Mareleyh Saloshin 1913 (boşandı), Myrtle Lee 1921 (1937'de boşandı), Virginia Lucille Jones 1940. 1900 yılında Coburn Minstrel Show'da şarkıcı olarak kariyerine başladı. Sonra 1910-13 yılları arasında tek başına çalıştı. Milledgeville Georgia'da bir süre sinema işletti. 1913'te Jacksonville Florida'daki Lubin film şirketine katıldı. İlk filmi Outwitting Dad'dir. 1914-26 arası Vim, Edison gibi New Yok ve Florida 'da bazı film şirketlerinde çalıştı. 1918'den sonra California'da kaldı. 1926'da Lorel-Hardi ikilisi olarak Hal Roach tarafından biraraya getirildi. 1917'deki Lucky Dog'da ilk kez beyazperde de birlikte göründü. Böylece 30 yıl sürecek olan bir arkadaşlık ve profesyonellik paylaşımı yaşadılar. 1940'a kadar Hal Roach için, '40'dan sonra da başka ajanslar için beraber çalıştılar. 1947 ve 1954 yılı için müzikal revüsü ile İngiltere turu yaptılar. Hardy'nin ölümü (7 Ağustos 1957) üzerine Lorel aktörlüğü bıraktı. Ama yazmayı sürdürdü. 'Sinema Komedisi Alanındaki öncülüğü için kendisine özel bir Oscar ödülü verildi (1960).

LOREL-HARDY FİLMOGRAFİSİ

Hardy'nin Filmleri

1914 Outwitting Dad, Back to the Farm (Louis); Pins Are Lucky; The Soubrette and the Simp (Hotaling?); The Smuggler's Daughter (Hevener); The Female Cop (Hevener)

1915 What He Forgot (Hevener); Cupid's Target (Hevener); Spaghetti and Lottery (Louis); Gus and the Anarchists (Murphy); Shoddy the Tailor (Louis); The Paperhanger's Helper; Spaghetti a la Mode; Charley's Aunt; Artists and Models; The Tramps; The Prize Baby (Hevener); An Expensive Visit (Louis); Cleaning Time (Louis); Mixed Flats (Louis); Safety Worst; Twin Sisters (Hotaling); Baby (Myers); Who Stole the Doggies?; A Luck Strike (Hotaling); The New Butler (Hotaling); Matilda's Legacy (Hotaling); Her Choice (Price); Cannibal King; What a Cinch (Louis); Clothes Make the Man (Louis); The Dead Letter (Louis); Avenging Bill (Hotaling); The Haunted Hat (Louis); The Simp and the Sophomores (Louis); Babe's School Days (Louis); Ethel's Romeos (Middleton); The New Adventures of J. Rufus Wallingford (Wharton—serial); Something in Her Eye; A Janitor's Joyful Job; Fatty's Fatal Fun; Ups and Downs (Stull and Burns); This Way Out (Stull and Burns)

1916 Chickens (Stull and Burns); Frenzied Finance (Stull and Burns); Busted Hearts (Stull and Burns); A Sticky Affair (Stull and Burns); Bungles' Rainy Day (Stull and Burns); The Tryout (Stull and Burns); Bungles Enforces the Law (Stull and Burns); Bungles' Elopement (Stull and Burns); Bungles Lands a Job (Stull and Burns); One Too Many; The Serenade; Nerve and Gasoline; Their Vacation; Mamma's Boy's; A Battle Royal; All for a Girl; Hired and Fired; What's Sauce for the Goose; The Brave Ones; The Water Cure; Thirty Days; Baby Doll; The Schemers; Sea Dogs; Hungry Hearts; Edison Bugg's Invention (Hevener); Never Again; Better Halves; A Day at School; A Terrible Tragedy (Hevener); Spaghetti; Aunt Bill; The Heroes; It Happened in Pikersville (Hevener); Human Hounds; Dreamy Knights; Life Savers; Their Honeymoon; An Aeriel Joyride (Walter or Charles Reed); Sidetracked; Stranded (Burstein); Love and Duty; Artistic Atmosphere; The Reformers; Royal Blood; The Candy Trail; The Precious Parcel; A Maid to Order; Twin Flats; A Warm Reception; Pipe Dreams; Mother's Child; Prize Winners; Ambitious Ethel; The Guilty Ones

1917 He Winked and Won; Fat and Fickle; The Boycotted Baby; Wanted—A Bad Man; The Other Girl; The Love Bugs, Back Stage (Gillstrom); The Hero (Gillstrom); Dough-Nuts (Gillstrom); Cupid's Rival (Gillstrom); The Villain (Gillstrom); A Millionaire (Gillstrom); A Mixup in Hearts (Gillstrom); The Goat; The Genius (Gillstrom); The Stranger (Gillstrom); The Fly Cop (Gillstrom); The Modiste (Gillstrom); The Star Boarder (Gillstrom); The Chief Cook (Gillstrom); The Candy Kid (Gillstrom); The Station Master (Gillstrom); The Hobo (Gillstrom); The Pest (Gillstrom); The Prospector (Gillstrom); The Band Master (Gillstrom); The Slave (Gillstrom)

1918 The Artist (Gillstrom); The Barber (Gillstrom); King Solomon (Gillstrom); His Day Out (Gillstrom); The Orderly (Gillstrom); The Rogue (Gillstrom); The Scholar (Gillstrom); The Messenger (Gillstrom); The Handy Man (parrott); Bright and Early (Parrott); The Straight and Narrow (Parrott); Playments (Parrott)

1919 Freckled Fish (Le Brandt); Hot the Bell-Hop (Parrott); Lions and Ladies (Griffin); Mules and Mortgages (Howe); Tootsie and Tamales (Noel Smith) (+ co-sc); Healthy and Happy (Noel Smith); Flips and Flops (Pratt); Yaps and Yokels (Noel Smith); Mates and Models; Squabs and Squabbles (Noel Smith); Bungs and Bunglers (Noel Smith); Switches and Sweeties (Noel Smith).

1920 Dames and Dentists (Noel Smith); Maids and Muslin (Noel Smith); Squeaks and Squawks (Noel Smith); Fists and Fodder (Robbins); Pais and Pugs (Robbins); He Laughts Last (Robbins); Springtime (Robbins); The Decorator (Robbins); His Jonah Day (Robbins); The Back Yard (Robbins).

1921 The Nuisance (Robbins); The Blizzard (Robbins); The Tourist (Robbins); Straight from the Shoulder (Van Dyke); The Full Guy (Semon); The Sawmill (Semon)

1922 Golf (Semon); The Counter Jumper (Semon); Fortune's Mask; The Little Wilden; One Stolen Night

1923 The Three Ages (Keaton and Cline); Rex, King of the Wild Horses (Jones)

1924 The Girl in The Limousine (Semon); Her Boy Friend (Semon); Kid Speed (Semon); The Wizard of Oz (Semon) (as the tin woodman); The Perfect Clown (Newmeyer)

1925 Is Marriage the Bunk? (McCarey); İsn't Life Terrible? (McCarey); Enough to Do (Laurel); Wandering Papas (Laurel); Yes, Yes, Nanette (Laurel and Hennecke); Havy Gravy (Parrott); Stick Around; Hop to It; Should Sailors Marry?

1926 Stop, Look, and Listen (Semon); Madame Mystery (Laurel and Wallace); Long Live the King (McCarey); Thundering Fleas (McGowan); Along Came Auntie (Guiol); Crazy Like a Fox (MacCarey); Be Your Age (McCarey); Should Men Walk Home? (McCarey); The Nickel Hopper (Jones); Te Gentle Cyclone (Van Dyke); A Bankrupt Honeymoon (Seiler); A Sea Dog's Tale (Lord); Crazy to Act; Say It With Babies

1927 No Man's Law (Jackman); Fluttering Hearts (Parrott); The Lighter That Failed (parrott); Love 'en and Feed'em (Bruckman); Assistant Wives (Parrott); Galloping Ghosts (Parrott); Barnum and Ringling Inc. (McGowan); Why Girls Say No (McCarey); The Honorable Mr. Buggs (Jackman)

1939 Zenobia (Douglas)

1949 The Fighting Kentuckian (Waggner)

1950 Riding High (Capra)

Lourel'in Filmleril

1917 Nuts in May (Williamson); The Evolution of Fashion

1918 Hickory Hiram (Frazee); Phoney Photos (Frazee); Whose Zoo (Hutchinson); It's Great to be Crazy; Huns and Hyphens (Semon); Bears and Bad Men; Frauds and Frenzies (Semon)

1919 No Place Like Jail (Roach and Terry); Just Rambling Along (Roach and Terry); Do You Love Your Wife? (Roach and Terry); Hustling for Health (Roach and Terry); Hoot Mon (Roach and Terry); Scars and Stripes (semon)

1921 The Rent Collector (Semon and Taurog)

1922 The Carpenter; The Bootlegger; The Gardener; The Miner; The Egg; Weak-End Party (Pratt); When Knights Were Cold (Rouse); Mud and Sand (Pratt); White Wings (Jeske); The Pest

1923 The Handy Man (Kerr); The Noon Whistle (Jeske); Under Two Jags (Jeske); Pick and Shovel (Jeske); Collars and Cuffs (Jeske); Kill or Cure (Pembroke); Gas and Air (Jeske); Wild Bill Hiccup (Jeske); Oranges and Lemons (Jeske); Short Orders; A Man About Town (Jeske); Roughest Africa (Ceedar); Frozen Hearts (Howe); The Whole Truth; Save the Ship; The Soilers (Cedar); Scorching Sands; Mother's Joy (Cedar); A Dark House; Cowboys Cry for It (Bruckman)

1924 Smithy (Jeske); Postage Due (Jeske); Zeb vs. Paprika (Cedar); Brothers under the Chin (Cedar); Near Dublin (Cedar); Rupert of Cole-Slaw (Rupert of Hee-Haw) (Pembroke); Wide Open Spaces (Jeske); Short Kilts (Jeske); Mixed Muts; Mandarin Mix-Up (Rock and Pembroke); Detained (Rock and Pembroke); Monsieur Don't-Care; West of Hot Dog (Rock and Pembroke)

1925 Somewhere in Wrong (Rock and Pembroke); Twins (Rock and Pembroke); Pie-Eyed (Rock and Pembroke); The Snow Hawk (Rock and Pembroke); Navey Blue Days (Rocak and Pembroke); The Sleuth (Rock and Pembroke); Dr. Pickle And Mr. Pryde (Rock and Pembroke); Half A Man (Rock and Pembroke)

1926 Atta Boy (Goulding); Naw I'll Tell One (Aprrott); Should Tall Men Marry? (Bruckman); Eve's Love Letters

(McCarey); Get 'em Young (Guiol)

1927 Seeing the World (McGowan)

Lourel-Hardy kısa Filmleri

1917 Lucky Dog (Robbins)

1926 Forty-Five Minutes from Hollywood

1927 Duck Soup; Slipping Wives (Guiol); Love 'em and Weep (Guiol); Why Girls Love Sailors (Guiol); The Second hundred Years (Guiol); Call of the Cuckoos (Bruckman); Sailors Beware (Guiol); With Love and Hises (Guiol); Sugar Daddies; Hats Off (Yates); Do Detectives Think? (Guiol); Putting Pants on Philip (Bruckman); The Battle of the Century (Bruckman); Flying Elephants (Butler)

1928 Leave 'em Laughing (Bruckman); The Finishing Touch (Bruckman); From Soup to Nuts (Kennedy); You're Darn Tootin' (Kennedy); Their Purple Moment (Parrott); Should Married Men Go Home? (Parrott); Two Tars (Parrott); Habeus Corpus (Parrott); We Faw Down (We Slip Up) (McCarey); Early to Bed (Flynn)

1929 Liberty (McCarey); Wrong Again (McCarey); That's May Wife (French); Big Business (Horne); Unaccustomed as We Are (Foster); Double Whoopee; Berth Marks (Foster); Men 'o War (Foster); The Perfect Day (Foster); They Go Boom; Bacon Grabbers (Foster); The Hoose-Gow (Parrott); Angora Love (Foster)

1930 Night Owls (Parrott); Blotto, Brats (Parrott); below zero (Parrott); Hog Wild (parrott); The Laurel and Hardy Murder Case (Parrott); Another Fine Mess (Parrott); Be Big (Parrott)

1931 Chickens Come Home (Horne); The Stolen Jools (McGann); Laughing Gravy; Our Wife; Come Clean; One Good Turn (Horne); Beau Hunks (Beau Chumps); Helpmates (Parrott).

1932 Any Old Port (Horne); The Music Box (Parrott); The Chimp (Parrott); County Hospital (Parrott); Scram! (McCarey); Their First Mistake (Marshall); Towed in a Hole (Marshall).

1933 Twice Two (Parrott); Me and My Pal (Rogers); The Midnight Patrol (French); Busy Bodies, Dirty Work (French)

1934 The Private life of Oliver the Eighth (French); Going Bye-Bye (Rogers); Them Thar Hills (Rogers); The Live Ghost (Rogers)

1935 Tit for Tat (Rogers); Fixed-Uppers (Rogers); Thicker Than Water (Horne)

1943 The Tree in a Test Tube (doc)

Hardy'nin Yönettiği Filmler

1929 Hollywood Revue of 1929 (Riesner)

1930 The Rogue Song (Lionel Barrymore)

1931 Pardon Us (Parrott)

1932 Pack Up Your Troubles (Marshall and McCarey)

1933 Fra Diavolo (The Devil's Brother) (Roach and Rogers) Sons of the Desert (Seiter)

1934 Hollywood Party of 1934 (Dwan); Babes in Toyland

1935 Bannie Scotland (Horne)

1936 The Bohemian Girl (Horne and Rogers); Our Relations (Lachman).

1937 Way Out West (Horne); Pick a Star (Sedgwick).

1938 Swiss Miss (Blystone); Block-Heads (Blystone)

1939 Flying Deuces (sutherland)

1940 A Chump at Oxford (Goulding); Saps at Sea (Douglas)

1941 Great Guns (Banks)

1942 A-Haunting We Will Go (Werker)

1943 Air Raid Wardens (Sedgwick); Jitterbugs (St. Clair); Dancing Masters (St. Clair)

1944 The Big Noise (St. Clair)

1945 Nothing But Trouble (Taylor); The bullfighters (St. Clair)

1950 Atoll K (Robbinson Crusoe-Land. Utopia) (Joannon)

Lourel'in Yönettiği Filmler

1925 Yes, Yes, Nanette (co-d with Hennecke); Unfriendly Enemies (co-d with Finlayson); Moonlight and Noses; Wandering Papas; Enought to Do

1926 On the Front Page (+ ro); Madame Mystery, Never Too Old (co-d with Wallance); The Merry Widower; Wise Guys Prefer brunettes; Raggedy Rose (co-d with Wallace).

Her ne kadar çizime dayanan iletişim, göze yönelik kanalların daha kolay anlaşılır mesajlara yardımcı olursa da, 'daha kolay' bir içerik ile sonuçlanmayabilir.

'ÇİZGİ-YAZI' İLİŞKİSİ!

EMRE KONGAR

İletişim kuramının en önde gelen kurallarından biri, **bir mesajın anlaşılabilirliğinin** basitliğine bağlı olduğudur. "Mesaj" ne kadar basit ise o kadar kolay anlaşılır. Karmaşıklaştığı oranda "anlaşılabilirliği"de tehlikeye girer.

Bir "mesaj"ın basitliği ya da karmaşıklığı ise iki ayrı öğeye bağlıdır. Öğelerden biri niceliksel, yani sayısaldır. Öteki ise nitelikseldir. Yani mesajın taşıdığı kavramın özelliğine ilişkindir.

Niceliksel açıdan, basitlik ya da karmaşıklık, "mesaj"ın kaç öğe içerdiğine bağlıdır. Tek bir kavrama dayalı mesaj daha basit, birden çok kavram üzerine kurulu bir mesaj ise daha karmaşık olacaktır.

Niteliksel açıdan basitlik ya da karmaşıklık ise, kavramın somut ya da soyut oluşuna göre değişir. Somut kavramlar daha basit, soyut kavramlar ise daha karmaşık mesajlar oluştururlar. Örneğin "taş" ile ilgili bir mesaj daha basit, "nefret" ile ilgili bir mesaj ise daha karmaşıktır.

Soyut kavramlar açısından, duygular, ilişkiler, düşünceler hep "mesajı" karmaşık yapan öğeler arasında sayılabilirler.

Belli kavramlar, insanın ancak belli duyu organları yoluyla algılanabilirler. Bu tür kavramların "zihinsel" olarak algılanmaları ancak, bu duyu organları tarafından daha önceden "alışılmış" olmalarına ve kendilerini belirleyen "simgelerin" zihinde doğru çağrışımlar

Renklere ilişkin kavramlar göze, sese ilişkin kavramlar kulağa, tada ilişkin kavramlar dil ve ağıza, sertliğe, yumuşaklığa ilişkin kavramlar ise dokunma duyusuna hitap ederler.

Örneğin "do" kavramı kulağa, "mavi" kavramı ise göze hitap eder.

Aslında "do" notasının sınırlarını çizen ses titreşimlerini nesnel olarak tanımlayabilirsiniz. Aynen "mavi" rengin çeşitli tonlarını belirten dalga boylarını belirtebileceğiniz gibi. Fakat, bir insana kulağı ile hiç işitmediği bir "do" notasını ya da gözü ile hiç görmediği bir "mavi" rengi anlatmak çok zordur.

Aslında "yaşanmamış" duyguları da anlatmak olanaksızdır. Psikolojinin ünlü kuralı "iç gözlem yapmamış olan, dış gözlem de yapamaz," bütün duygular için geçerlidir. Yani hiç aşık olmamış biri, başka bir "aşığın" halinden anlamaz.

Bu "yaşanmamış" olmak, çok daha "somut" kavramalar için bile "anlayışsızlık" doğurabilir: Örneğin, Ekvator'da yaşayan birine kar'ı nasıl anlatırsınız? "Gökten yağan, beyaz, dokununca su olan, ağırlığı bulunmayan parçacıklar" böyle bir insan için ne ifade eder?

Tam bu noktada belki "sözcükler kadar "simgelere"de işaret etmek gerekiyor.

Her kavram, bir terim ile ifade edilir. Her terim ise bir sözcük ile bizim zihnimizde gerekli kavramın çağrışımlarına yol açar. Örneğin, "tuz" dediğimiz zaman neden söz ettiğimizi anlarız. Buna karşılık "sodyum klorür", kimyacı değilsek bizde "tuz" kavramını çağrıştırmaz

Renk ve çizgi ile simgelenen her somut ya da soyut kavram da göz yolu ile daha kolay algılanır.

Karikatür sanatı, doğrudan doğruya bu tür bir "göze yönelik" iletişimin etkisi üzerine kuruludur. Örneğin aşağı doğru çizilmiş dudak ve kaş çizgileri, "ağlayan" bir suratı, yukarı doğru çizilmiş dudak ve kaş çizgileri ise, gülen bir suratı simgeler.

"Teknik resim" denilen "üç boyutlu" maddelerin çizimi ise, özellikle imalat sanayii bakımından çok özel bir önem taşır. Bir gerecin, ya da bir dolabın ne biçimde ve ne boyutlarda olacağı ancak "çizim" yoluyla tam olarak anlatılabilir.

Renk ve çizgi ile ilgili her kavram, doğrudan göze hitap eden bir iletişim ile daha kolay aktarılır.

"Görmek" ve "duymak", görülen ve duyulan "mesaj" yazı dışında bir yolla aktarıldığı zaman, iletişim açısından farklı boyutlar yaratır: Mesajın daha kolay algılanmasını sağlayabilir.

Her ne kadar, "teknik resim" gibi konularda, çizime dayalı iletişim, göze yönelik kanalların daha kolay anlaşılır mesajlar yollamasına yardımcı olursa da , durum her zaman "daha kolay" ya da "daha anlaşılır" bir içerik ile sonuçlanmayabilir.

Örneğin, çeşitli çizim incelikleri ve "espri" gücü kullanılarak bir "resim karesi" öylesine karmaşık hale getirebilir ki, "bakan" böyle bir kareden "hiçbir şey " anlamayabilir.

Çeşitli çizim incelikleri ve "espri" gücü kullanılarak bir "resim karesi" öylesine karmaşık hale getirilebilir ki, "bakan" böyle bir kareden "hiçbir şey" anlamayabilir.

Bu nedenle genellikle bir kesin yargı biçiminde sunulan, "çizgi roman"ın "basitliği her zaman, her durumda geçerli olmayabilir.

Ayrıca "çizim" konusunda belirtilen basitlik-karmaşıklık olayının renk bakımından da geçerli olduğuna dikkati çekmek isterim.

Genellikle verilen mesajı "daha anlaşılır" hale getirmek için kullanılan "renk" öğesi, kimi zaman zaten karmaşık olan mesajları daha da karmaşık hale sokabilir.

Yalnız çizimler değil, çekimler de yani fotoğraflar da aynı kargaşaya yol açabilecek biçimde kullanılabilirler. ►

Fakat yine de çizim, çekim, renk kullanımı gibi yöntemlerin, niceliksel ya da niteliksel açıdan "karmaşık" olan mesajların daha kolay algılanması için oldukça başarılı örnekler bulunduğu bir gerçektir.

Bu konuda söylenecek son söz, "göze yönelik iletişim" açısından "yazı"yı destekleyecek ya da doğrudan onun yerini alacak resim, fotoğraf, şema gibi yardımcı öğelerin, bir "kanal" niteliği taşıdığıdır: Yani bunlar, ne amaç için kullanılırsa, o biçimde sonuç verirler. Kimi zaman "karmaşık" mesajları basitleştirmeye, kimi zaman da az simge ile çok karmaşık mesaj vermeye yararlar.

"Çizgi" ile "yazı" birleşimi, kimi zaman ise çizginin ya da çizgi ve rengin tek başına "yazısız" kullanımı, bir sanatçıya, sonsuza yakın "anlatım olanakları" sağlar.

Çizgi roman konusundaki "basitlik" – "karmaşıklık"– konusundaki irdelemelerin ise "roman" kavramı ile birlikte ele alınması zorunluluğu vardır.

Roman esas olarak "yazılı anlatım"a dayalı bir edebiyat türüdür. Her sanat–edebiyat türü gibi de "gerçek yaşamın bir kesitini" aktarır. Bu "kesit" kısa ya da uzun bir zaman az ya da çok kişiyi, durumu ve ilişkiyi kapsar.

Tüm kişiler, olaylar, durumlar ve kimi zaman da çevre, yazı ile anlatılır. Eskilerin "tasvir" dedikleri, betimleme, edebiyat alanında özel ve özerk bir dal gibi gelişme eğilimi bile göstermiştir.

Çizgi,roman ile roman arasındaki ilişki çok kaba, yani çok yalın bir deyişle, "çizgi-romanın, çizgi ile desteklenen ya da kimi zaman 'çizgiye dayalı olan' bir tür 'roman' olduğu söylenerek" açıklanabilir.

Çizgiroman kavramının 'yozlaştırılmış roman' yada 'roman'ın yerini alan tür olarak ortaya çıkmış olmasıdır. Bu da, ancak bir "arabeskleşme" işareti olur..

Roman ve çizgi–roman arasındaki ilişkiyi biraz daha irdeleyerek, çizgi–roman anlayışına tersten yaklaşmak olanaklıdır:Günümüzde, büyük romanların, bazı klasiklerin "çizgi roman" biçiminde kamuoyuna sunulması çok rastlanan bir olaydır. Özellikle batı ülkelerinde başlayan bu "popülerleşme" ya da "popülerleştirme" olayı, bir süre önce Türkçe'ye çevrilerek, ülkemize de giren yayınlar aracılığı ile hepimizce izlenmiştir.

BASİT ROMAN!

Ben bu eğilime, ülkemizi son zamanlarda pençesine alan "popüler kültür" anlayışı çerçevesinde "arabeskleşmenin edebiyata yansıması" diyorum. 'Kanımca bir Victor Hugo klasiğinin "çizgi roman" ya da "resimli-roman" biçiminde kısaltılarak ve resimlenerek okuyucuya aktarılması, Hugo'ya da roman kavramına da okuyucuya da saygısızlıktır.

Konuya bu açıdan bakıldığında çizgi-roman en kısa tanımla "edebiyatın arabeskleşmesi" olmaktadır. Yani edebiyatın, kültür düzeyi düşük kişilere yönelik olanıdır. Kötü anlamda bir "popülerleşmedir."

Çocuklara ve gençlere yönelik bir iletişim olarak başlayan "çizgi-roman" ya da "resimli roman" bir süre sonra, halkın tüm kesimlerine yayılmıştır.

İnsanlar niçin "çizgi-roman" okur? Bu sorunun yanıtı ne yazık ki, "Resimsiz, doğru dürüst roman okumazlar, da ondan" biçiminde verilir.

Bir başka deyişle, insanların çoğu hem normal roman hem de "çizgi roman" okuyan bir "okuyucu kitlesi" oluşturmuşlar. Tam tersine "roman okuyan" okuyucu ile "çizgi-roman" okuyan okuyucu kitleleri, farklı nüfus ve kültür grupları oluşturuyorlar. (Bazı insanların hem roman hem de "çizgi–roman" okudukları gerçeğine sırt çevirmiyorum. Bu durumu biraz aşağıda irdeleyeceğim. Şimdilik yalnızca bir "genelleme" yapıyorum. Her "genelleme" gibi bunun da "istisnaları" var.)

Aslında olaya bu açıdan yani "arabeskleşme" açısından bakınca, sorun çok daha büyük boyutlu bir sürecin bir parçası olarak ortaya çıkıyor: Kültürsüzleşme süreci, Türkiye'deki "gecekondulaşma" olayına koşut olarak belirginleşiyor. "Gecekondulaşma"nın altında ise "hızlı kentleşme" daha doğrusu, "kentlerin köylüleşmesi" olgusu yatıyor.

İşte, "edebiyatta çizgi-roman", Türkiye genelindeki bu "arabeskleşmenin" bir görüntüsü olarak, gittikçe yaygınlaşmaktadır.

"SİMGENİN ESPRİSİ..."

Yukarıdaki satırların "çizgi roman" kavramına, örneğin, Asterix'in örneğin Red Kit'in yaratıcılarına, ve pek doğal olarak bunların babası sayılan Walt Disney'e büyük bir haksızlık olduğunu biliyorum. Fakat hemen eklemeliyim ki, günümüzün ve toplumumuzun "çizgi-roman" dünyasını, "şiddet, seks, kültürsüzlük, düzeysizlik" dörtgeni ile egemenliği altına alan olayın olumsuz özellikleri gözardı edilemez.

Hatta, "kendine özgü bir tür olarak" çizgi-romanın gelişmesi ve serpilmesi, bu tür "olumsuzlukların" nedeni bile sayılabilir.

Fakat, adi seks ve macera romanlarının üretiminden "roman" kavramı sorumlu tutulabilir mi? Pek doğal olarak "Hayır!" Yukarıdaki olumsuzluklardan da "çizgi-roman" kavramı sorumlu tutulamaz.

O halde, "kültürsüzlük, düzeysizlik, seks ve şiddet" olguları açısından olumsuzlukları bir yana bırakıp, "çizgi-romanı" kendi içinde "özgün bir tür" olarak irdelemek gerekir.

Bu açıdan bakıldığında, "çizgi-roman" okuyucuya "mesajı" salt yazı, ya da salt çizgiden daha "açık-seçik" veren daha anlaşılabilir bir iletişim kanalı olarak gözükür. Çok öğeli, soyut mesajların karmaşıklığı "çizgi-roman"ın sağladığı olanaklar çerçevesinde olanaklı olduğu ölçüde "basite indirgenebilir". Daha doğru bir deyişle "tek öğeli, somut kavramlı" mesajlar daha "anlaşılabilir" kılınabilir.

Bu "anlaşılabilir kılma", işin bir yönü. Belki de "iletişim kuramı" bakımından çok önemli, fakat "çizgi-roman" açısından fazla da önemli olmayan bir yönü.

"Çizgi" ile "yazı" birleşimi, kimi zaman ise çizginin ya da çizgi ve rengin tek başına "yazısız" kullanımı, bir sanatçıya, sonsuza yakın "anlatım olanakları" sağlar.

"BİÇİMİN GÜZELLİĞİNE GELİNCE..."

Zaman zaman tek bir çizgi, ya da tek bir renk, sayfalar dolusu yazıdan daha çarpıcı, daha anlamlı ve en önemlisi, daha güzel bir biçimde aktarabilir bir mesajı. Kimi durumlarda, örneğin Asterix gibi ünlü bir "çizgi-roman"da, iki sanatçının işbirliği de görülür. Böylece "anlatım olanakları"da, işin sanat ve estetik yönü de (yazılı romanda birkaç istisna dışında pek de görülmeyen bir biçimde) ortak zeka ürünü olarak ortaya

çıkar. "Çizgi-roman" anlatımının en önemli öğelerinden biri, "simge"lerdir. Örneğin, aşk için elinde ok ve yayı olan Eros'un resminin kullanılması gibi.

Eros örneğini bilhassa verdim. Bu tür simgelerin kullanılması ve daha önemlisi "anlaşılabilirliği", genellikle belli bir kültür ortamının, yazan–çizen ve bakan-okuyan tarafından paylaşılmasına bağlıdır.

Ortak kültürü paylaşmayan, yazar, çizer ile bakan-okuyan, aynı mesajı aynı biçimde anlamayabilirler. Hatta bazı hallerde yalnız çizgisel simgeye dayalı kavramlar, tümüyle ters de anlaşılabilir. Hemen akla gelen örneklerden biri, Türk kültüründe ayıp olan bir el işaretinin Güney Amerika kültüründe uğur işareti sayılmasıdır.

Fakat yine de "yazı" öğesinin varlığı ve çizgiyi desteklediği unutulmamalıdır.

ÇİZGİ ROMANIN ÖĞRETTİKLERİ

Çizgi ve yazıyı "ince bir espri"ve "üstün bir sanat" anlayışı ile, kullanan yazar-çizerler Asterix gibi, Red Kit gibi, Miki Fare gibi milyonların sevgilisi olan "çizgi roman kahramanları" kurgulamışlardır. Conan, Ten Ten, Mandrake, Tom Miks, Teksas, hemen akla gelen eski ve yeni kahramanlardan bazıları. Bu arada Süpermen gibi "simge" olmuş kahramanları da hemen "çizgi-roman" dağarcığına eklemek gerek.

Linus Dergisinde yayımlanan (Yıl:1969) Nicola Biggelow'un bir kahramanı.

"Özgün" çizgi-roman olarak yaratılmış ve sürdürülmüş olan çizgi-romanlar, romandan yozlaştırılmış çizgi romanlardan çok farklıdır. Kendi türlerini yaratmış olan bu "edebiyat" ya da "sanat" türü (tek başına "edebiyat" demeye dilim varmıyor doğrusu) artık çağdaş toplumda yerini almıştır kanısındayım.

Buradaki "tehlike", daha önce de işaret ettiğim gibi, "çizgi roman" kavramının "yozlaştırılmış roman" olarak ele alınması ya da tümüyle "roman"ın yerini alan bir tür olarak ortaya çıkmış olmasıdır. Bu iki durum da, ancak bir "arabeskleşme" işareti olur.

Yoksa, klasik edebiyat türleri arasında, onlarla birlikte gelişen ve kendine özgü "tiple" "öyküleri" "simgeleri" olan çizgi-romanlara kimsenin karşı çıkacağını sanmıyorum.

Eğitim açısından çizgi-romana iki açıdan bakılabilir.

Birinci olarak, eğitim amacı ile yapılan "özel" çizgi romanlar ele alınabilir. İkinci olarak da "özgün" çizgi romanlar, eğitime etkileri açısından irdelenebilir.

Hiç kuşku yok ki, "çizgi roman" biçiminde "eğitimsel mesaj" taşıyan "malzeme" öğrencinin daha fazla ilgisini çekecek yalnız ilgisini çekmekle de kalmayacak, hem daha "açık-seçik" mesaj verdiği için, hem de ilgiyle okunduğu/bakıldığı için, daha öğretici olacaktır.

Eğitim için yapılan "özel çizgi romanlar" örneğine, çok sıkıcı ve biraz da zorlama olarak "yabancı dil kitaplarındaki insanın öyküsü" ile başlayabiliriz. Hani şu, elini ayağını işaret eden, oturup kalkan, yürüyen insan.

Yabancı dil öğreniminde kullanılan "çizgi roman" "çizgi-roman olayının eğitimsel gücünü vurgulaması bakımından çok yararlı bir örnektir. Ne var ki, bu bir "roman" değildir. Ben de örneği, "roman" olduğu için değil, "roman" olmadığı halde, "öğreticiliğinin" ilginç bir uygulaması olarak verdim.

Gerçekten "çizgi-roman" olarak eğitim amacı ile yapılmış, Türkçe'deki güzel örneklerden biri Kültür Bakanlığı'nın bastırdığı Mustafa Kemal Atatürk'ün yaşam öyküsüdür. Altın Saçlı Çocuk adı ile ünlü bir "çizer"imiz tarafından yapılan bu çizgi roman, "eğitim için özel çizgi-roman" türünün güzel örneklerinden biridir.

Bir başka örneği, "İstanbul'un Fethi" konusunda bol miktarda, herkes görmüştür sanıyorum.

İkinci olarak, "özgün" çizgi romanların eğitimsel etkilerine eğilirsek, genellikle"olumsuz" sonuçlara değinmemiz gerekecek. Özellikle "şiddet ve seks", günümüzdeki "çizgi-romanların" "okuyucuya" aktardığı temel olaylar ve değerler arasında arasında başı çekmektedir.

Yine de "çizgi-roman" kahramanlarının tümüyle olumsuz değerleri simgeledikleri söylenemez. Cesareti, vefayı, adaleti, iyiliği güzelliği simgeleyen "çizgi roman" kahramanların da vardır.

Bu arada özellikle Asterix'in "bağımsızlık" ve "adalet" ana temaları çerçevesinde gelişen olayları aktardığına dikkati çekmek isterim.

Özgün çizgi romanların "eğitimsel" etkileri hakkındaki son canlı örnek Red Kit'ten verilebilir.

"Yalnız kovboy" Red Kit'in bir zamanlar ağzından eksik olmayan sigarası, sigara içmenin kötülüklerinin artık iyice anlaşılması ve kabul edilmesinden sonra bir saman çöpüne dönüştürülmüştür. Böylece hem "okuyucular" sigaraya özendirilmemiş oluyor, hem de Ret Kit, evrensel olarak yürütülen bir "anti-sigara" kampanyasına karşı bir tutum içinde gözükmüyordu.

Red Kit'in "sigaradan çöpe" denen simgesel varlığı, "çizgi-romanların" eğitimsel gücünün tüm dünya ile birlikte "yazar,çizer yayıncı" üçlüsü tarafından da bilinçli kullanıldığının en güzel kanıtıdır.

Çizgi-roman olayı aslında birden çok kimliğe sahiptir.

Bir yönü ile "romanın yozlaşması" olan çizgi-roman, öteki özgün yönü ile, çağdaş sanat-edebiyat türleri arasında kendine ciddi bir yer yapmıştır.

ORTAK KÜLTÜR ORTAMI

Tek bir duyu organına, yani yalnız göze yönelik olmakla birlikte, anlatım biçimi olarak hem yazının hem de çizginin ve kimi durumlarda da rengin kullanılması, "çizgi, roman"ı iletişimin etkili araçlarından biri yapmaktadır.

Yalnız yazıya dayalı iletişimden daha kolay anlaşılabilir bir nitelik taşıması "çoklu-soyut" kavramlara dayalı "karmaşık" mesajların bile bu yolla aktarılmasında oldukça özendirici bir rol oynar.

Her ne kadar "farklı simgeler kullanan farklı kültürler" yazar çizer ile okur arasında bazı iletişim sorunları doğurursa da, bu sorunlar "ortak bir kültür ortamı" çerçevesinde pek söz konusu olmazlar.

Özellikle çocukların ve gençlerin "boş zaman değerlendirme" aracı olarak kullandıkları "çizgi romanlar" bu "eğlendirici-dinlendirici" niteliklerinden dolayı, çok daha kolay kullanılmaya yatkındırlar. Bu "alışkanlık" ve bu alışkanlığın doğurduğu kolaylık, çizgi-romanların eğitimde de etkin bir biçimde kullanılmalarına yol açacaktır.

Pek doğal olarak bu gerçeği kavrayan eğitimcilerimiz olursa.. ■

(Kaynak: Gösteri Sanat Dergisi)

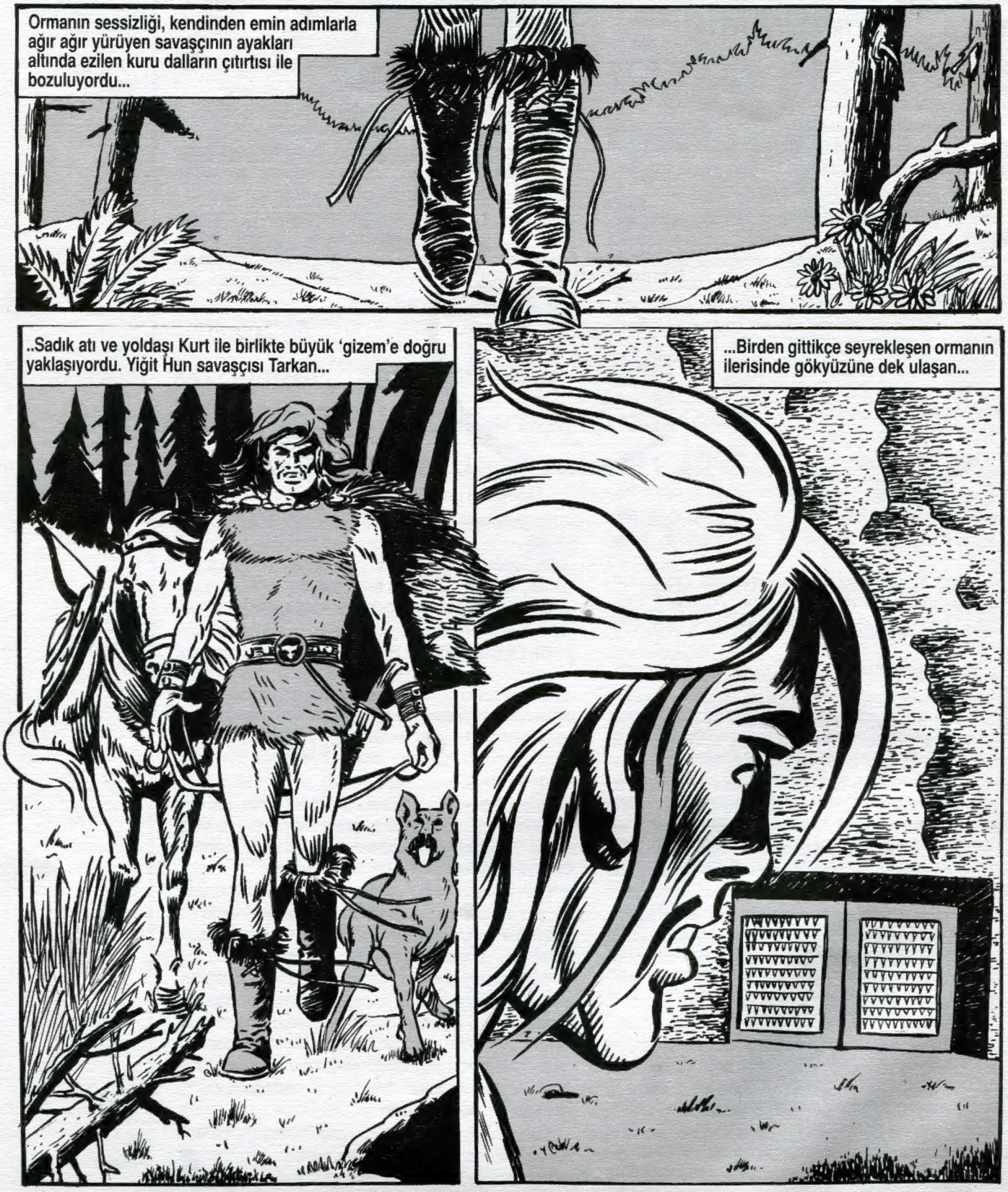
BİR ÇİZGİROMAN

HAKAN ALPİN

"Sezgin Burak'ın anısına.."

BİR

Tarkan



"Sezgin Burak'ın anısına.."

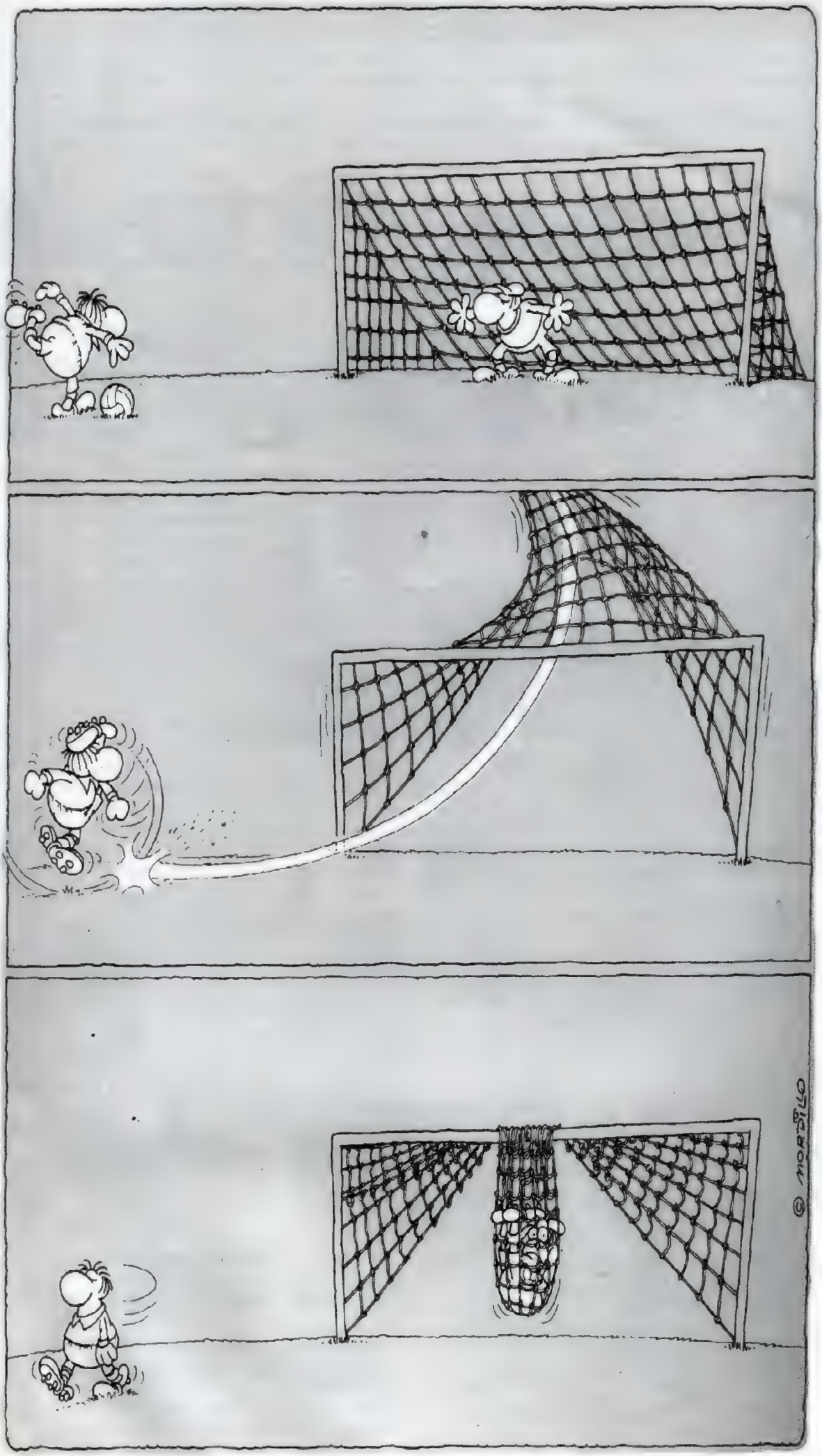
İKİ

BİR ÇİZGİROMAN

HAKAN ALPİN

"Sezgin Burak'ın anısına.."

ÜÇ



Olağanın yani normalin dışında varolan durum: Mordillo mizahı...

O, Kundera'yı henüz okumamıştı ama yaşamak eyleminin görmeyle ilişkili olduğunu biliyordu. Ölüm üzerine çok düşünen bir çizerdi. İnsanları kendine bağlaması bundandı..

İYİMSER BİR ÇİZERLE

ERTUĞRUL ÖZKÖK

Ölüm üzerine çok düşünen bir çizer ama karamsar değil.

Guillermo Mordillo, 52 yaşında bir çizer ve iki kez Ankara'ya gelmekle birlikte, Karşıyaka Mezarlığı'nda hüzün verici hiçbir gömme törenine katılma fırsatı bulamadı. Dolayısıyla uzunlamasına açılmış çukurların, ince beton duvarlarla ayrılmış bölmelerine bazı günler 5-6 kişinin aynı anda gömülmesinin ne demek olduğunu da pek bilemezdi.

Bütün yaşamını apartman dairelerinin, kalabalık kent sokaklarının kahredici yalnızlığı içinde, büyük bir anonimle geçiren bu insanların ortak okunan bir Kur'an'ın eşliğinde aynı kahredici anonimle toprağa verilmesinin hüznünü ancak geride kalanlar yaşayabilirdi. Giderek kişiselliğini kaybeden ve mekanikleşen bir cenaze töreninin bu acıklı anonimliği ile, Mordillo'nun bir deseninde gördüğümüz, evini ötekilerden farklı boyadığı için polis tarafından yakalanıp götürülen bir insanın trajedisi arasındaki fark belki de hüznün derecesi ile sınırlıdır.

Mordillo Karşıyaka mezarlığında hüzünlü bir cenaze törenine tanık olmamıştı, ama çağımız insanının çevresinde dolaşan sıradanlık ve anonimlik hayatının uğursuz bir kuş gibi evimizin damına tünediğinin farkındaydı. Bu hüzün bir gölge gibi üzerimize düşmüştü ve hayatiyetini kaybetmiş olan bu ağaç kesilse bile uğursuz gölgesi üzerimizden gitmiyordu.

Yaşama tutkunu bir çizerle ölüm üzerine konuşmak başlangıçtan işi zora sokmak anlamına gelebilirdi. Bazılarınca bu bir çelişki olarak görülebilirdi. Ama çelişki günlük hayatımızın bir parçası değil miydi? Nasıl ki farklı olmayı arzu ettiği için evini ötekilerden değişik renge boyamak isteyen bir insanın, polis tarafından alınıp götürülmesini gösteren bu karikatürün, Bulgaristan gibi herşeyi gri renge boyama eğilimini ideoloji haline getirmiş bir ülkenin düzenlediği Gabrova karikatür yarışması albümünde yer alması bir çelişki ise...

Mordillo, Karşıyaka mezarlığına gitmediği gibi, Kundera'nın kitabı "Varoluşun Karşı Konulamaz Hafifliği"ni de okumamıştı. Oysa o romanın kahramanlarından biri olan Sabina ölümü, "aşırılıkların ötesi" olarak tanımlıyordu. Sabina için yaşamak görmek demekti. Görmenin ise iki sınırı vardı: İnsanı kör eden aşırı bir ışık ve tam bir karanlık. Onun her tür aşırılıktan iğrenmesi de işte buradan kaynaklanıyordu. Çünkü aşırı uçlar hayatın sonunu belirleyen sınırlardı ve aşırılık tutkusu ise kılık değiştirmiş bir ölme arzusu demekti.

Mordillo, Kundera'yı henüz okumamıştı ama, yaşamak eyleminin görme ile ilişkili olduğunu biliyordu. Ölüm üzerine çok düşünen bir çizerdi ve karamsar değildi. Belki de yeryüzünde bunca insanı kendine bağlayan iri burunlu şirin tipinin çekiciliği, kaynağını işte böylesine verimli bir düşünme uğraşısından alıyordu. Ama bir insanın kafası ölümle bu kadar doluyken iyimser olabilir miydi? Bu sorunun yanıtı, böylesine basit çizgiler altında örtünmüş kuramsal bir derinliği önümüze seriyor:

Genç insanın iyimser olmaması mümkün olabilir. İnsan belli bir olgunluğa eriştikçe daha çok hayal kurar ve iyimser olur. Bu, insanın varoluşunun geçiciliğinin bilincine varışı ile ortaya çıkan bir tür tepkidir. Kendi deneyimimden hareketle diyebilirim ki ben 30 yaşına kadar varoluşun genel anlamını kavrayamadım. Belki şaşırtıcı gelebilir ama, ancak ölümün bilincine vardıktan sonra bu alınyazısına karşı mücadele etmeyi düşünmeye başladım ve böylece mizah çizeri oldum. İnsan bir gün öleceğini bilen tek canlıdır. Ancak zekâsını kullanarak ölüme bir anlam verir.

Ölüm üzerine her düşünme bir korku kaynağıdır ve korkunun mizahla ilişkisi, çoğu insan gibi benim de merakımı uyandırıyordu. Mizah korkunun sevecenliğidir.

Mordillo bunları anlatırken, ister istemez gözümüzün önüne çizgileri geliyor. Bu çizgilerde ölümün izlerini görmek pek mümkün değil. Tam aksine yaşamdan yana ağır bakan bir "eros" iklimi egemen bu çizgilere. Acaba bu, ölümün rasyonelleştirilmesi, daha doğrusu inkârı mıydı?

Eğer temeline inersek, ölümün, "kişisel bir deneyim olarak varolduğunu sanmıyorum, demek istiyorum ki, hiç kimse "ben öldüm" diyemez. Dolayısıyla biz her zaman canlıyız. Çünkü ölüme teslim olmamanın yolu budur. Benim, hiçliğimle ilgili bir belleğim yok. Ne ölümümden sonrası ne de doğumumdan öncesine ait,

ÖLÜM ÜZERİNE...

hiçliğimle ilgili anılarım yok. Dünya da her yıl önce öldüm diyemem, öyleyse hep ha-yattayım. Ölüm yalnız bilincimizde varolan bir şeydir. Bu yüzden kendi ölümümüz için tek ağlayabilme olanağına başkalarının ölümü sırasında sahibiz. Yani başkaları bizim yerimize ölürler.

Bizim yerimize başkalarının ölmesi korkumuzu ne ölçüde azaltabilirdi ki? Ölüm üzerine her düşünme bir korku kaynağıdır ve korkunun mizahla ilişkisi, çoğu insan gibi benim de merakımı uyandırıyordu.

Mizah korkunun sevecenliğidir. Ama ne yazık ki, meslektaşlarımın çoğunda sevecenlikten korkma eğilimi, gözlüyorum.

Peki ama bu neyi değiştirirdi? Korku korkuydu ve günümüzde korkmak için pek çok nedenlerimiz vardı.

Korkunun sevecenliği açık bir tutumdur. Oysa sevecenlikten korkma kapalı bir tutumdur. İnsan kendi kendini ortadan kaldırıyor. Kendi kendini adeta bir hiçliğe sürüklüyor. Ancak bu hiçliğe sürükleniş daha üst düzeyde bir gerçeğe yöneliş aynı zamanda. Varoluşun böyle bir gelişiminin olumsuz bir şey olduğu söylenemez. Geçmişe bir bakalım çoğu kez inişler ve çıkışlar olumsuzluklar ve olumluluklar var. Bu gelişme içinde Rönesans ve Aydınlanma çağı olumlu çıkışları temsil ediyor.

Yıl 20. yüzyıl Bunca savaşın, açlığın, çevre yıkımının, diktatörlüklerin hüküm sürdüğü bir yüzyıla ne diyeceğiz? Bu yüzyılın inişlerini biliyoruz, ya çıkışları?

20. yüzyılın da çıkışları var. İnsanlık belki de tarihinin hiçbir döneminde savaş tehdidinden, çevre yıkımından, açlıktan bu kadar çok söz etmedi.

Ama bu tehlikelerin büyüklüğünün ortaya çıkardığı bir korku değil mi?

Savaş tehlikesi her zaman vardı.

Ya toptan imha tehlikesi?

Bence bireysel ölüm ile toptan ölüm arasında bir fark yok. Hiç kimse savaşı savunamaz. Ben de savaşı savunmuyorum, anlamaya çalışıyorum. Savaşı yaşamadım. Ama unutulmamalı ki, savaşın ortasında bile insanların bireysel düzlemde yaşama tutkuları vardı. Savaşı Avrupa'da yaşamış bir arkadaşım, insanların belki de hiçbir zaman savaş sırasında olduğu kadar çok sevişmediklerini söylemişti. Demek ki savaşın bütün korkunçluğu ortasında bile insanlar arasında bir yakınlaşma arzusu var. İşte bu insanın "yarın öleceğinin bilincine varmasının" sonucudur.

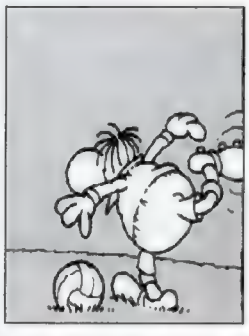
Dünyayı "yarın öleceğinin bilincinde olan" bir insanın gözünden kavramak nasıl bir şeydir? Bir sosyal bilimcinin bunu kavraması çoğu kez sanıldığından güçtür. Çünkü insan ömrünün uzaması; dünyayı tasarımlama ve kalıcı kılma yolunda çalışmanın da başlangıcıdır. Bu ise bir rationun geliş-tirilmesidir. ilmesidir. Yarın öleceğinin bilincinde olan bir insan böyle bir ratio'yu nasıl geliştirebilir? Tabii bunu Mordillo'ya sormak gerekmedi.

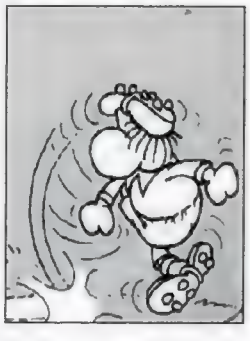
Ben işimi içgüdüm ile yaparım. Ben bir entelektüel değilim. İçgüdümün peşinden giderim. İnancım o ki, insan aklı yerine içgüdülerini izlediği zaman daha az yanılıyor.

Bir sözler Mordillo'nun kafasındaki çocuksu dünyanın hangi temellere dayandığını da gösteriyor. Ratio'nun sınırlarına kapanmayı Gunther Grass'ın 'Teneke Trampeti'ndeki gibi adeta büyümeyi reddeden bir çocuk çıkıyor karşımıza.

Çocuk yetişkin bir gençtir. Yetişkin insan ise kalıcı hale geçmiş bir çocuk. İnsan oyun oynamaktan hiçbir zaman vazgeçmemeli. Ancak beni çeken şey çocuk değil. Beni daha çok kalıcı duruma geçmiş çocuk ilgilendiriyor. Belki ben, kendim de henüz çocukluk dönemimi geçemedim. Çocuk nedir? Çocuk, yetişkin bir erkek ya da kadın olma yolunda bir aşamadır. Ama insan hayatının sonuna kadar da çocuk kalabilir. Hayal kurma yeteneğini kaybeden bir insanın gelişmesi de durur.

Mordillo, Borges'in ülkesinde, onun bize anlattığı, tango müziğinin bir tavır kabul edildiği, bıçağın kendi başına bir nesne olarak görüldüğü Buenos Aires'de doğmuş ve 23 yaşına kadar denizi hiç görmemiştir. Bir entelektüel olmadığını söylüyordu, ama farklı olmanın adaba aykırı kabul edildiği bir dünyanın bütün sıkıntılarını en seçkin entelektüel kadar içinde hissediyordu. Bir sonbahar günü yaprakları dökülmüş bir ağacın tepesinde kalan tek yaprağa bakan temizleyicinin öfkesi; bir sinema salonunda, öteki san-dalyelere benzemeyen değişik renkli bir sandalyeyi tutuklamağa gelen polisler, evini değişik renge boyadığı için götürülen insanlar, Mordillo'nun şirin kahramanlarının örtemediği bir karamsarlığı getirmiyor mu önümüze? Oysa o bütün yaşamı boyunca karamsarlığı kabul etmemişti. Jüri başkanı olarak geldiği Üçüncü Uluslararası Simavi Karikatür Yarışması'nın kuramsal tartışması karamsarlık üzerineydi ve o hep iyimserler tarafında yer alıyordu.





Karamsar bir mizahi çizgiden söz edilemez. Güldürmeyen bir çizgi mizah değildir. İnsan her şeyden önce kendini çok ciddiye almamayı öğrenmeli. Başı ağrıyan bir insan, bütün ömrünü "başım ağrıyor" diyerek geçiremez. Bu çok mazoşistce bir şey. Boris Vian'ın çok sevdiğim bir sözü var. Diyor ki: "Mizah umutsuzluğun inceliğidir." Oysa günümüzde mizah daha çok inceliğin umutsuzluğu haline geliyor.

Entelektüelliği reddeden bir çizerle, entelektüel pasaportuyla girebilen bir kasabada, Bodrum'da konuşuyoruz bunları. Bodrum festivale hazırlanıyor. İyimser bir çizerle ölüm üzerine konuşuyoruz. İster istemez aklıma Malcolm Lowry'nin "Yanardağ'ın Eteğinde" ölüler bayramına hazırlanan kasaba geliyor. Son bir kez ve biraz iteleyerek soruyorum. Ölüm üzerine bunca kafa yoran, yarın öleceğine inanan bir insan nasıl mizah çizen olabilir:

Bizim yerimize başkaları öldüğüne göre, bu başkalarını sevmek, onlara saygı duymak, hayatlarını kolaylaştırmak gerekir.

Boris Vian'ın çok sevdiğim bir sözü var. Diyor ki: "Mizah umutsuzluğun inceliğidir." Oysa günümüzde mizah daha çok inceliğin umutsuzluğu haline geliyor.

(Yararlanılan kaynak: Gösteri Sanat Dergisi)

İkinci büyük savaşın sıcaklığını üzerinden atamamış bir kuşağa silahı yalnızca, korunmaya yönelik bir araç olarak kabul ettirmek görevini çizgiromanlar yüklenmiş.

Düşünce ve eylem tarihinde bir 68 Ruhu'ndan söz edilebilirse bunun kendine özgü iletişim araçlarından da söz etmek gerekir. Her ne kadar bu, insanlık tarihinin iletişim araçlarının mücadelesi olduğunu söyleyen Mac Luhan'a yakın düşen bir saptama ise de Amerikalı çizgi romancı Crumb'ın, bu 68 ruhunun yayılmasındaki payı inkar edilebilir mi?

bu kültürde , hayal gücünün, resmi davranış biçimlerine karşı otantik bir tepkisini görüyorlardı. 68 Ruhu'nun, mesajını iletmek için duvarlar ve elde dağıtılan bildiriler yanında çizgi romana bunca sarılmasının nedenlerinden birini işte hayal gücünün tepkisine verdiği bu söz hakkında aramalıdır. Çünkü resmi idiolojilerinden en büyük karabasanı hayalgücnün iktidara gelmesidir.

68 Ruhunun iki aracı:

Fritz The Cat'ın, moral değerlerin hiçbirinden nasibini almamış, Makyevelik kedisi, Amerikan karşı kültürünün en vurucu simgelerinden biri değil midir? Evet 68 Ruhu'nun en önemli iletişim araçları duvar ve çizgi romanlardır...

joyce'dan Picasso'ya çok sayıda entellüktüel, Amerikan popüler kültürünün tutkunlarıydılar. Çünkü onlar

Çizgi romanı 60 kuşağı yönetmedi. Biraz zorlamayla çizgi romanın tarihini, çok eski kabartmalara kadar götürebiliriz. Ne var ki bugünkü anlamıyla çizgi romanın Miladı 1898 yılıdır.Richard F.Outcault'un Yellow Kid adlı çizgi romanı ilk kez bu yıl New York'un Sunday World Gazetesi'nde yayınlanmaya başlar.Eugene Sue'nun Paris'in Esrarı adlı tefrika romanı gibi, Yellow Kid de ya-

Televizyon gibi çizgiromanda sağladığı bilgi bakımından fakir bir araçtı ve bu yüzden okuyucunun tamamlaması gereken boşluklar bırakıyordu. (Çizgiroman: Li'l Abner di Al Cepp. United Feature Syndicate. Un'amabile Persona 1969).

"DUVAR VE ÇİZGİ !"

yınlandığı gazeteler için bir motor olur ve tirajlarını artırır. 20. yüzyıl başının dahi gazetecisi Hearst, bu yeni anlatım biçiminin önemini kavramakta gecikmez ve Yellow Kid'i satın alarak onu resimli bir ek olarak gazetesinde verir.

Çizgi romanın Miladı 1898 ise asıl gelişme yılları 1935'lerde başlar. Çünkü çocuklara yönelik ilk çizgi roman kitapları, yani comicbook'lar bu tarihlerde ortaya çıkar ve çocuklar tarafından büyük bir coşku ile karşılanır. 40 ve 50'li yıllar, comic book'ların altın yıllarıdır. Ancak sayısal bir patlamayı ifade eden bu altın yıllar aynı zamanda çizgi romanların çok sayıda ve toplumbilimcinin hedefi haline geldiği yıllardır. Çünkü MacLuhan'a göre çizgi romanın biçimsel özelliklerini anlayamayan eğitimciler, içeriğini ise hiç kavrayamamışlardı.Onlar için çizgi roman, vurma-kırma ve şiddetten başka bir şey değildir. Oysa MacLuan'a göre, John Huston'un ünlü filmi Asphalt Jungle'daki gibi bir beton ormanında yaşayan çocuk ve gençleri asılşiddete iten nedenleri, bu yüzyılın mekanik ilişkilerinde aramak gerekirdi.

Tom Mix ve Çelik Bilek birer puritendi. Onların sözlüğünde ölüm sözcüğü yoktu. Tabancanın tek işlevi, kötüadamın, en kötü olasılıkla, bileğini yaralamak ve silahını elinden düşürmekti. İkinci Büyük Savaşın sıcaklığını henüz üzerinden atamamışbir kuşağa silahı, yalnızca korunmaya yönelik bir araç olarak kabul ettirmek görevini bu dönemde çizgi romanlar yüklenmişti. Buna karşılık Tex, Spagetti Western filmlerinin, amacına ulaşmak için hiçbir moral değeri tanımayan kahramanlarının çizgi romandaki en önemli temsilcisi Tex olmuştu.

"ÇİZDİKLERİMİN BEYNİ YOKTUR"

Tex bir anlamda Al Capp'ın naif kahramanı Hoş Memo'nun da mezar kazıcısıdır. Stendhal, Ben kahramanlarımı kendi aptallıklarına hapseder, oradan çıabilmeleri için kendilerine akıl veririm diyordu. Al Capp ise Ben çizgi romanımdaki kişiliklerimi kendi aptallıklarının sonuçlarına hapsederim, sonra oradan çıkmalarını engellemek için onları beyinden yoksun kılarım diyordu.

60'lı yıllar, çizgi romanın bir anlamda çocuklar gettosundan çıkışıdır. Beatnik kuşağının bu on yılın sonundaki sürdürücüleri, çizgi romanın büyük gücünü çabuk keşfettiler. Acaba MacLuhan, çizgi romanı televizyon kadar büyük bir güç olarak görürken, bu savını neye dayandırıyordu? 68 kuşağının, çizgi çocuklar dünyasından çıkarıp, barikatlar kadar önemli bir mücadele aracı haline getirmesinin yanıtı belki de MacLuhan'ın çizgi roman konusundaki görüşlerinde yatıyordu.

MacLuhan, iletişim araçları konusunda çok tartılışılan sınıflandırmasında, çizgi roman, soğuk iletişim araçları hanesine kaydetmişti. Televizyon gibi çizgi roman'da, sağladığı bilgi bakımından fakir bir araçtı ve bu yüzden okuyucunun tamamlaması gereken boşluklar bırakıyordu. Yine her soğuk araç gibi okuyucunun bu boşlukları kendi tamamlaması zorunluluğu okuyucunun katılımını sağlıyordu. Başka deyişle çizgi roman etamp ve gravür gibi bricolage. yani kendi kendine yapma, bir tür yaptakçılık gerektiriyordu ki, işte 68 kuşağını bu araca bunca çeken özelliği de buydu.Katılım, barikatlar üzerinde kafa tutan bu kuşağın anahtar sözcüklerinden biriydi ve katılımı sağlayan her tür girişim ve araç bu kuşağa aittir. Üniversitede yönetime katılma,. iletişim aracının bıraktığı boşlukları doldurma için gerekli katılımın olsa olsa makro bir görünümüydü.

İşte bu düşünce iklimi içinde çizgi roman birden gençlerin ve erginlerin en önemli iletişim araçlarından biri haline geldi. Amerika Birleşik Devletleri'nde MAD Dergisi büyük bir başarı kazanırken, hemen 1970'lerinbaşında fransa önce Hara Kiri ve daha sonraki adıyla Charlie Hebdo, 68 olaylarının ivmesi ile, toplumun o zamana kadar tabu olarak bildiği bütün değerlere karşı büyük bir saldırı başlatıyordu. Bu saldırının ilk hedeflerinden biri de Fransa'nın ulusal kahramanı De Gaulle olmuştu. Derginin alt başlığı hayvanca ve acımasızca logosunu taşıyordu.

"HER KILIĞA GİRMENİN YOLU..."

60'ların sonu ABD,başka bir çizer, Crumb'ın etkisi ile çizgi romanda yeni bir döneme giriyordu. Crumb'ın hayvanlar tarafından simgelenen kişilikleri, Amerikan toplumunun stereotiplerine büyük bir saldırıyı başlatıyordu. Kargaların zencileri, atların irigöğüslü fahişeleri, domuzların polisleri simgelediği ve her kılığa girmeyi erdem sayan bir kedinin çağdaş çelişkileri artırmayı görev edinmiş bir karşı kahraman haline dönüştüğü Fritz the Cat birden Amerikan karşı kültür hareketinin bayrağını taşıyanlar arasına katılıyordu. Böylece Alan Ginsberg'in Çığlığı ile başlayan bu yerleşik kültürü karşı yürüyüş Crump ile en önemli savaşçılarından birini kazandırıyordu.

Crumb'un gölgesi bütün yetmişli yıllar boyunca çizgi roman üzerinde kaldı.

Seksen'li yılların büyük dönemecinde ise sanatın öteki dallarında olduğu gibi çizgiromanda da önemli değişiklikler ortaya çıkmaya başladı,denebilir. Ancak bu değişim, çizgiromanın iletişim dünyasındaki önemini azaltmak bir yana daha da artırdı. Bu gün özellikle Fransa'da bir çizgiroman devriminin yaşandığı söylenebilir. Kitapçılarda sergilenen alanlarını üçte biri yakın bir bölümü çizgiroman kitaplarına ayrılmış durumda. Çocuklar gençler ve yetişkinler her zamankinden daha çok çizgi roman okumakta ve satın almaktadır.

Çizgi roman ve reklam, kendimizi yabancı hissettiğiliz bir oyun, model ve durumlar evrenine ait araçlardır. Spielberg'in başarısı belkide bu çağdaş iletişim aracınıçok iyi anlamasında yatmaktadır. ■

Çok sayıda entellektüel Amerikan populer kültürünün tutkunu olmuşlardı. Çünkü hayal gücünün resmi davranış biçimine karşı otantik tepkiyi görüyorlardı.

Bu yazı Gösteri Sanat Dergisinde yayınlanan Ertuğrul Özkök'ün aynı konu başlığı altında yayınlanan yazısından Metin Östürk derlemiştir.

Chaval: Dünya mizah kültürüne hiç de azımsanmayacak katkıları olan bir usta.. Biz de bu sayfaya Chaval'ın bazı çizgilerini almak istedik.

Türk sahne sanatının doğduğu ve geliştiği yer Orta Asya ile Anadolu'dur. Buralardaki kimi törenler, köy alanlarında gerçekleştirilen seyirlik oyunları etkilemiştir.

Türk 'temaşa' sanatı!

HAKAN ALPİN

Türk Mizah Kültürü ile ilgili yazılabilecek hemen her yazı geleneksel Türk sahne sanatları ve seyirlik oyunlarından neredeyse bahsetmek zorundadır . Bu nedenle sanat etkinlikleri içinde sahne sanatları ve seyirlik oyunlarına ait bazı yüzeysel bilgilerin Mizah Kültürü'nü oluşturan şablonu belirginleştirmesi açısından hatırlamamız yerinde olacak. Halk tabakasına en yakın ve halka direkt ulaşan sahne sanatlarının, en küçük yerleşim biriminde dahi sergilenebilmesi dikkate alındığında, bunların toplumsal yönden ne kadar önemli olduğu anlaşılır. Ayrıntılarına fazla girmeden mevcut inceleme ve yayınlara dayanarak geleneksel Türk seyirlik oyunları ile çağdaş sahne sanatlarının özelliklerini, gelişmelerini ve ulusal kültür içerisindeki yerlerini belirtmeye çalışacağım.

TÜRK SEYİRLİK OYUNLARI

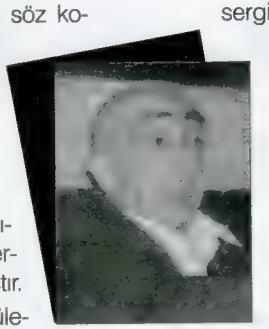
Türk seyirlik oyunları ve tiyatrosu tarihi üzerindeki araştırmaları ile tanınan Metin And, bunların gelişmesinde etken olan öğelerin ya da kaynakların 5 maddede toplandığını belirlemiştir..

Yer: Türk sahne sanatının doğduğu ve geliştiği yer Orta Asya ile Anadolu'dur. Tarihi süreç içerisinde bu bölgelerde yerleşmiş olan eski uygarlıklarda ve Bizans'ta gürülen kimi törenler, üzellikle köy alanlarında gerçekleştirilen seyirlik oyunları etkilemiştir.

Gelenek: Daha çok islam öncesi dönemdeki Türk geleneği önem taşımaktadır. Genellikle eski Şaman inançları, törenleri günümüze kadar süren bazı oyunları etkilemiştir. Yakut Türklerinde Şamana'ayun' denilmesi de ayrıca dikkat çekicidir.

İslam: Gerek geleneksel seyirlik oyunlar gerekse çağdaş sahne sanatları konusunda islamiyetin olumlu etkisinden söz edilememektedir. Hatta zaman zaman bu tür kültürel etkinlikler dini itikatlarla bağdaştırılamayıp bu sanatların engellenmesi yoluna gidilmiştir.

İmparatorluk: Üç kıta üzerine yayılan Osmanlı imparatorluğu'ndan kaynaklanan gelişmeler söz konusudur. Çokuluslu bir devlet demek olan imparatorluk ve bu dönemin sahne sanatları alanında özellikle ve öncelikle Müslüman olmayan topluluklar ön plana çıkmaktadır. Çağdaş tiyatronun Türkiye'ye girmesinde öncülüğü



Azınlıklar: Balkan ulusları bir yana bırakılırsa - başkent İstanbul'da ve büyük kentlerde yaşayan Ermeniler ve Yahudiler yapmıştır.

Batı: Geleneksel Türk tiyatrosunda görülebilen çağdaş tiyatro türleri olan opera, operet, bale doğrudan doğruya batıdan alınmıştır.

Türk tiyatrosunun gelişmesinde; son aşamada en büyük etken olan batı tiyatrosunun Türk kültürüne etkilerinini bir yana bırakırsak 19. yüzyıl sonlarına dek Türk tiyatrosunu, sergilendikleri alanlar ve seslendikleri topluluklar yönünden 3'e ayırmamız gerekir:

1.Köy oyunları: Bu oyunlarda animizm, inanç ve törenlerinden kaynaklanan izler ve bunlara katılan yöresel özellikler göze çarpar. Oyunlardaki ana temalar genelde tarımsal sahneler, hayvan benzetmeleri, kötülüklerden arınma ve kutsanma şeklindedir.

2.Halk tiyatrosu: Belirli yerleşim merkezlerinde fakat bilhassa başkentte doğmakla birlikte, kentlere yayılan halk oyunlarının hepsini kapsar. Başlıca özellikleri sahnesiz olmaları ve belirli bir metne dayanmamalarıdır. Bu oyunların en çok bilinenleri kukla, karagöz ve ortaoyunudur. 19. yüzyılda batı tiyatrosunun etkisiyle doğan tuluat da bu bölümün son türünü oluşturmaktadır..

Türk Tiyatrosuna büyük hizmetler vermiş bir usta: İsmail Dümbüllü

Saray tiyatrosu: Osmanlı sarayında 19. yüzyılla başlayıp İkinci Meşrutiyet dönemine kadar süren bu etkinlikleri iki döneme ayırmak gerekmektedir:

Başlangıçtan 19. yüzyıla gelinceye kadar geçen sürede gerçekleştirilen şenlikler, oyunlar ve törenler. Saray içinde hizmetlilere spor dışında belirli oyunlar öğretiliyordu. Ayrıca doğum, sünnet, evlenme, padişahların tahta çıkışları ve savaşlarda kazanılan başarılar nedeniyle düzenlenen şenlikler zaman zaman saray dışına taşınarak başkent halkına da sergileniyordu.

19. yüzyıldan başlayarak saray içerisinde tam anlamıyla tiyatro eserleri seyredilir olmuştur. Önceleri yabancı tiyatro toplulukları saray içinde kendi oyunlarını sergilemeye başlamışlar; daha sonraları ise saraylarda özel tiyatrolar oluşturulmuştur. Ne var ki saray adına düzenlenen şenlikler halka açık tutulurlarken, saraylarda özel tiyatro sahneleri kurulunca, buradaki etkinlikler halka kapatılmıştır.

Köy ve halk tiyatrolarında, sergileme alanları dışında oldukça belirgin özellik yüzyıllar boyunca gelenekleşen ve Türk kültüründe önemli bir yer tutan oyunlar olduğu için, bunları birlikte ele alıp bu bölüme giren türleri ana çizgileriyle belirlemek daha doğrudur.

Bir kültür etkinliğinin gelenekselleşmesi, onun toplumun geniş kesimini ilgilendiren ve etkileyen bir değer kazanmış olması demektir. Bu açıdan bakıldığında geleneksel seyirlik oyunlarımızın tarımla uğraşan köy-

►

lerden başlayarak, tekkeler gibi dinsel çevrelerin, kapıkulu ocaklarının, esnaf loncalarının, hatta saray mensuplarının ilgi ve etkinlikleri içerisine girdiği, yani toplumun hemen her kesiminde etken olduğu söylenebilir.

Gelenekselleşen ve toplumun bütün tabakalarına yayılan her şeyde olduğu gibi sahne sanatları da toplumu sihirli mizah' kemendiyle yakalamıştır. Bu denli yaygın ve etken olan geleneksel Türk tiyatrosuna ulusallık kazandıran bazı özellikler vardır ki, onlarda şöyle sıralanabilir:

- Sahnesizdir. Sahneye gerek duyulmaksızın kolaylıkla oynanır ve sergilenirler.

-Yazılı bir metne bağlı olarak değil ezberlemeye dayalıdırlar. Bu arada da güncel değişmelere ve doğaçlamalara da elverişlidirler.

- Oyunlarda esas öğe güldürü'dür.

- Oyunlarda taklidin büyük önemi ve yeri vardır. Canlı ya da cansız her şeyin taklidi yapılır.

- Taklidin yanı sıra, şarkı ve danslar (raks) anlatımı hem destekler, hem de süsler.

- Gerçek olma, gerçeği yansıtma gibi bir amaçları yoktur.

- Dramatik nitelikteki oyunlarda karşıtlıklardan, çelişkilerden yararlanılmaya çalışılır.

- Her türdeki oyunlarda 2 belirgin tip ön plandadır. Bunlardan biri konuşturan ve bu arada oyunun içine doğaçlama nükteler katan tiptir, diğeri ise konuşan ve bilgi verendir.

- (Türlere göre bu tipler değişik adlar alırlar:) Karagözde: Hacivat - Karagöz) Kuklada: ihtiyar - ibiş) Hokkabazlıkta: Usta (Pişekar) - Yardakçı) Ortaoyununda: Pişekar - Kavuklu)

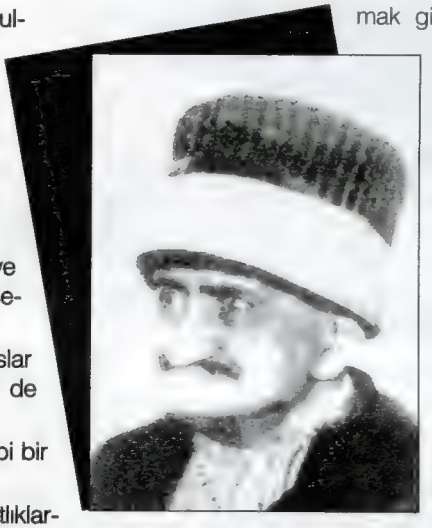
-Tuluatta: İhtiyar (Efendi) - İbiş (Komik)

Öte yandan, geleneksel Türk oyunları, oyuncu kadrosu açısından ele alındığında ise 2'ye ayrılabilir:

- Tek kişiyle sergilenenler: Kukla, karagöz, meddahlık, hokkabazlık.

- Çok kişi ile sergilenenler: Ortaoyunu, tuluat.

Şimdi geleneksel Türk tiyatrosundaki başlıca türleri ayrı ayrı inceleyebiliriz.



Bir büyük usta daha: Kavuklu Hamdi

KUKLA SANATI...

Geleneksel Türk tiyatrosunun en eski türü kukladır. Kukla süzcüğü Grekçe olup, bir saptamaya göre Türkçeye 15. yüzyılda geçmiştir. Ondan önceki dönemde Anadolu'da bu oyuna korçak, kabarcuk, piyade çadırı gibi değişik adlar veriliyordu. çeşitli yörelerde de hayal, suret; lubut (kısa ve kalın sopa) gibi Arapça ve Farsça deyimler kullanılır. Oyunun başlıca özelliği, karton veya ağaçtan ya da onlara benzer hafif maddelerden yapılmış bebeklerle sergilenmesidir. Bu bebeklere kukla denildiği için, bu aynı zamanda oyunun adı olmuştur. Kukla adı Yunancadan alınmış olmakla birlikte Türk kuklasının kökeni Orta Asya'dır. Anadolu'ya gelmeden önceki dönemde oynatılışlarına göre iki türlü kukla olduğu bilinmektedir.

Elle oynatılan kuklaya kol korçak, ipli olanına da çadır hayat deniliyordu. Anadolu'da ise bunların dışında yeni türlerin oluşturulduğu bilinmektedir. Bunların en önemlileri, dev kuklalar,arabacı kuklası ve iskemle kuklasıdır: Dev kuklalar, adından da anlaşılacağı gibi, insanlardan daha büyük boyutta olup, içlerine girilerek oynatılmaktadır. Oldukça büyük masrafı gerektirdiği için bu tür kuklalar, başta saray ve çevresi olmak üzere, üst yöneticiler ya da zengin kişilerce düzenlenen şenliklerde, düğünlerde oynatılmakta idi.. Arabacı kuklası, oynatıcıların bir araba içine gizlenerek araba üstündeki kuklaları sopalarla oynatmalarından ötürü bu ismi almıştır. Kuklalara ancak belirli birkaç hareket yaptırılabilen oldukça basit bir türe de iskemle kuklası deniliyordu.

Bunların dışında, genellikle kırsal kesimlerde, kökeni çok eski inançlara ve büyüye kadar dayanan bir gelenekle sergilenen, ya da yağmur yağdırmak gibi amaçlara yünelik ilkel kukla oyunlarına da rastlanılmaktadır. Evliya Çelebi'nin anlatımına göre, 17. yüzyıl Türkiyesinde ırklar ve bu ırkların kendilerine has kültürleri çok yaygınlık ve etkinlik kazanmıştı. Ancak 18. yüzyılda birçok alanda olduğu gibi, kuklada da Avrupa etkisini duyurmaya başlamıştır:

19. yüzyılda İstanbul'a gelen İngiliz kuklacısı Thomas Holden ile batıdaki gibi kukla ve kültürü giderek yerleşmiştir. Bir yandan batı etkisinde gelişmeye yüz tutan yeni türdeki seyirlik oyunlar, öte yandan yeni tekniklere ayak uyduramaması, kuklacılığın ülkemizde eski önemini yitirmesinde başlıca etken olmuştur. Batı ülkelerinde bilhassa çocuk TV programlarında hala devam eden kukla sanatında ana konularda mizah ön plandadır.

GÖLGE OYUNU...

Karagöz Sonraki gelişmesiyle Türkçeye oyunun başkişisi olan Karagöz'ün adıyla yerleşen bu oyun, aslında bir gölge oyunudur. 17. yüzyıla gelinceye kadar Anadolu'da da hayal-ı zıl (gölge hayali) adıyla anılıyordu, çünkü oyundaki iki boyutlu şekillerin gölgelerini saydam bir yüzey ya da bir perde üzerine, arkasındaki ışıktan yararlanarak yansıtan bir oyundur. Oyun perdesine de hayal perdesi denir. Uzakdoğuda gelişen bu oyun, Araplar aracılığı ile Türk kültürüne geçmiştir. Oyunun Türkiye'de ne zaman başladığı hakkında değişik söylenti ve görüşler öne sürülmektedir. Ancak Anadolu Selçukluları çağında gölge ya da Karagöz oyununun bilindiği şeklinde öne sürülen iddiaları doğrulayabilecek hiçbir kanıt bulunamamıştır.

Karagöz ile oyun arkadaşı Hacivat'ın Orhan Gazi döneminde yaşamış kişiler oldukları; onların bir inşaatın ilerlemesine engel olmalarına kızan padişahın buyruğu ile idam edildikleri ve, Şeyh Kuşteri adında birinin sonradan pişmanlık duyan sultanı oyalamak için böyle bir oyun icat ettiği biçimindeki söylenti de, herhangi bir belgeye ya da o yıllara ilişkin tarihi bir kayda dayandırılamamıştır.

Her ne kadar 16. yüzyıl öncesi belgelerinde, hayal oyunundan söz edilmekte ise de bu, o dönemde Karagöz için değil kukla için kullanılan bir terimdi.

Gölge oyununu kukladan ayırmak için sonuna zıl (gölge) sözcüğü eklenerek hayal-ı zıl biçiminde bir tanımlama yapılmıştır: Bu nedenle eldeki belgelere ve verilere göre; Karagöz oyununun Mısır'dan alınmasından sonra İstanbul'da sergilendiğini ve kısa sürede kentlere de yayıldığını kabul edilir.

Gölge oyunu, tek bir sanatçının sergilediği bir gösteridir. Karagözcü denilen sanatçı, deve derisinden yapılmış görüntüleri (tasvir) sopalarının yardımıyla hareket ettirirken, sesini ve şivesini oyundaki kişilerin özelliklerine göre değiştirerek seçtiği konuyla birlikte

mizahi bir dille sergiler. Genelde oyun Karagöz ile Hacivat'ın birbirleriyle komik bir şekilde tartışmalarıyla sürer gider. Oyunun ana amacı güldürmek olduğu için Karagöz'ün zaman zaman Hacivat'a şiddet uygulaması da hoş karşılanagelmiştir.

Konu bir metne bağlı değildir, ama belirli kurallar içerisinde gelişir. Sanatçı, kendi yeteneğiyle güncel konularla desteklediği oyunu seyircilerinin ilgisini çekecek eklemeler. ve çıkarmalar yapar. Bununla birlikte ünlü Karagözcülerin sundukları konulara dayanılarak sonradan bazı metinler oluşturulmuştur. Oyuna adını veren Karagöz, doğruluğun ve sağduyunun simgesidir, sözünü hiç esirgemez. Hacivat ise, güzel konuşan ancak, kişilikten ve içtenlikten biraz yoksun, karşısındakine göre değişik kalıplara girebilen bir tiptir. Bu nedenle Türkçede yüze gülen, fakat güven vermeyen, gününe göre değişen yanardöner kişilere Hacivat gibi adam denilir. Bu birbirine zıt kişilikler ya da tipler dışında, gölge oyununda toplumun her kesimini yansıtan Beberuhi, Arap Bacı, Arnavut,Tuzsuz Deli Bekir gibi tipler de vardır. Ayrıca çeşitli hayvan ve eşya tasvirlerine, yani görüntülerine de yer verilir. Karagöz, aslında bir güldürü oyunudur. Ancak seyircileri güldürürken, perdeye gelen kimi gölgeler ve sanatçının değişik tiplerin ağızlarından aktardığı sözler; önce toplumsal bir eleştiri niteliğini de kazandırmıştır.

Hele hele güncel olaylar ya da sorunlara ilişkin olarak kurulan bağlantılar, seyircilerden büyük destek görmüş her zaman çok beğenilmiştir. Ne var ki ayıp tanımayan kimi görüntüler ya da sözler; zaman zaman yöneticilerin ve tutucu kesimlerin tepkilerine de yol açmıştır. Gene de medrese çevreleri, halkın çok tuttuğu bu oyunun şeriata aykırı olduğunu öne sürecek kadar ileriye gitmemişlerdir.

Hayal perdesini ibret alınacak bir yer olarak değerlendirmişler ve bu gözle seyredilmesini şart koşmuşlardır. örneğin Şeyhülislam Ebussuut'un bu konuda verdiği fetvalarda değişik görüşler vardır. Bir keresinde 'hayal-ı zıl oyununu sonuna kadar izleyen bir hatibin (hutbe okuyan kişi), ya da imamın bu görevlerinden azledilmelerinin gerekip gerekmediği biçiminde istenilen bir fetvaya,' ibret için izlenip düşünüldü ise' azle gerek olmadığı cevabını vermiştir. Buna karşılık, bir keresinde de, yüce kişilerin meclisinde bu oyunu seyrettiği için ertesi sabah Tanrıdan bağışlanmasını dileyen (istiğfar eden) bir hatibin,azledilerek görevinin, Tanrının büyüklüğüne göre hareket eden başka bir Müslümana verilmesi yolunda fetva vermiştir. öte yandan İstanbul'da Karagöz'ü izleyen kimi yabancılar; bu oyunda sergilenen açık saçık sahneleri ve küfürlerle dolu sözleri, Türklerin ağırbaşlı davranışları, az konuşmayı yeğleyen, fazla gülmeyen karakterlerle, oyundaki tezatlığı bağdaştıramadıklarını belirtmişlerdir. Örneğin 1792'de İstanbul'a gelen Fransız elçisi Olivier şöyle diyor:

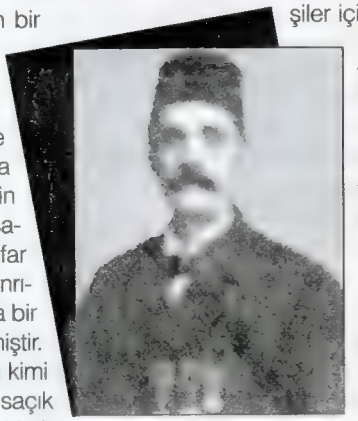
Bütün İstanbul'un en büyük eğlencesi olan ve Karagöz denilen bu oyun, bir nevi «in Gölgeleri ve Hayal oyunudur. Zengin aileler evlerinde Karagöz oynatırlar. Karagöz'ü ilk seyrederken; bizleri en fazla hayrete düşüren şey, genellikle çok az konuşan ve ağırbaşlı olan Türklerin bu oyunun saçma sahnelerini seyrederken, büyük bir neşe ile bol bol kahkaha atmaları oldu. Kendi kendimize ne büyük çelişki diye düşündük. Hem geleneklerden, örf ve ,adetlerinden en küçük bir sapmayı kabul etmezler, ahlaka yapılan saldırıları bazen ölümle cezalandırırlar, hem de kahvelerde, umumi yerlerde Karagöz perdelerinde böyle sahnelerin oynanmasına göz yumarlar.

Söz konusu tarihten bir yüzyıla yakın bir süre sonra, 1874'te Osmanlı başkentine gelen İtalya'nın ünlü yazarı Edmondo de Amicis de Karagöz'ün Türk yaşamındaki yerini şöyle belirtiyor: Karagöz, orta sınıftan bir Türkün karikatürünü temsil eden gülünç bir tasvir, bir çeşit «in gölge oyunudur. Cinas (bir sözcüğü değişik anlamlarda kullanma) veya açıktan açığa veya üstü kapalı bir şekilde hayasızlık ifade eden garip hareketlerle güldüren ve hatta kasıklarını tuta tuta güldüren bir tiyatrodur. 16. yüzyılda İstanbul'da başlayan ve 17. yüzyılda büyük bir gelişme gösteren Türk Karagözü imparatorluk geneline yayılırken, yalnız Türklerin yaşadığı kentlerde değil, Balkanlar'da ve Kuzey Afrika'daki Osmanlı topraklarında da etkili olmuştur. Yunanlılar ise bu oyun Türkiye üzerinden geçtiği halde Karagöz'ü kendilerine maletmeğe çalışmaktadırlar. Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar kentlerde özellikle de Ramazan gecelerinin en başta gelen oyunu olan Karagöz, öteki sahne sanatlarının gelişmesi sonucu etkinliğini yitirmiş bulunmaktadır. Bunda kendini yenileyememesinin yanısıra oyunların, konuların ve tiplerin çağa ayak uyduramamasının da payı vardır. Sonuçta Karagöz ve Hacivat Türk mizah kültürünün en ünlü ve vazgeçilmez ikilisi olarak tarihe geçmişlerdir.

Meddah kim dersek; becerisini, sanatını anlatıya dayanarak yapan kişinin adı, aynı zamanda bu sanat türünün ya da dalının adı olmuştur...

"MEDDAH" VE MEDDAHLAR...

Meddah, Arapça övmek anlamındaki medh kökünden türetilen meddah deyimi, sözcük olarak, abartılı biçimde öven kimse demektir. Bu yüzden Türkçede, birisine belli bir amaçla .övgüler düzen kişiler için, meddahlık ediyor' denilir. Becerisini, sanatını anlatıya dayanarak yapan kişi demek olan meddah adı, aynı zamanda bu sanat türünün ya da dalının adı olmuştur. Anlatıya dayalı sanatın, dramatik türdeki oyunların bulunmadığı doğu İslam ülkelerinde geliştiği dikkati çekmektedir.



Buralarda, çoğu eski destanları ve kahramanlıkları dile getiren bir anlatı egemendir. Bu toplumlarda yazılı kültürden çok, sözlü kültürün egemen olmasının da büyük etkisi vardır. Meddah, genelde Karagöz ya da ortaoyunu gibi dramatik bir tür olmadığı halde, sanatçı, anlatısına eklediği taklitli bölümler ya da sesinin tonu ile sanatına dramatik bir nitelik kazandırabilir. Meddah anlatısında, destan kahramanları kadar gerçek kahramanları, toplumun ilgisini çeken savaşları ve ünlü kişilerin yaşamlarını canlandırabileceği gibi, güncel konuları mizahi bir şekilde dile getirmektedir.

Özellikle 19. yüzyıldan başlayarak Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde meddahların sevilen romanları ve tiyatro eserlerini anlattıkları görülmektedir. Bu arada da yöneticilerin halka duyurmak istedikleri resmi bildirileri de anlatıları arasında dinleyicilerine aktarmaları olağan sayılmaktadır. Meddahın kullandığı ►

Meddah anlatısında, destan, destan kahramanları kadar gerçek kahramanları, toplumun ilgisini çeken savaşları ve ünlü kişilerin yaşamlarını canlandırabileceği gibi, güncel konuları mizahi bir şekilde dile getirmektedir. (Foto: Kel Hasan)

Ortaoyunu, tek kişi yerine çok kişiyle sergilenen gösteri olmasının dışında, canlı insanlarla gerçekleştirilmesi bakımından öteki geleneksel oyunlardan ayrılır.

araçlar, bir mendil ile bir sopadan ibarettir. Mendili ile genelde değişik kişi ve tipleri canlandırırken başına sararak kıyafet değiştirdiği izlenimi vermektedir, Aynı zamanda bu mendili terini kurulamasında da kullanır. Sopa ise değişik işlevler görmektedir. Oyuna başlarken, kapı çalınırken kullanılan sopa, bazen bir süpürge, bazen bir saz olmakta, hatta seyircilerin dikkatlerini çekmeye de yaramaktadır. Her yerleşim biriminde sanatın tek başına sergileyebilen meddah, geleneksel Türk tiyatrosunun en yaygın dallarından birini oluşturmuştur. Yılın her gününde sergilenebilen bu oyun, Ramazan gecelerinde kahvelerin ve köy odalarının programlarının en başında yer almaktaydı. İmparatorluğun sonlarına doğru bile canlılığını koruyan bu tür, günümüzde artık anılarda yaşamakta ve TV'nin Ramazan programları içerisine sıkışıp kalmış bulunmaktadır.

Ortaoyunu Geleneksel Türk Tiyatrosunda ortaoyunu başlıbaşına bir özellik taşır. Çünkü bu oyun tek kişi yerine çok kişiyle sergilenen bir gösteridir. (Foto: Küçük İsmail)

HOKKABAZLIK İSE...

Hokkabaz ya da Gözbağcılık... Tek kişilik seyirlik oyunlardan biri de hokkabazdır. Bu ad, Arapça hokka sözcüğüne eklenen Farsça baz, takısından almıştır. Hokka küçük, yuvarlak ve genelde tek parçadan yapılmış kutu demektir. Bu nedenle yakın zamanlara kadar çok kullanılan ve içine mürekkep konan üstü kıvrımlı yuvarlak cam şişeciklere Türkçede hokka denilmiştir. Baz eki ise, Farsçada oynayan anlamındadır. Büylece hokkabaz, hokkalarla oynayan demektir. Bu gösteriyi yapanlar, genellikle hokkaların altına veya içine koydukları şeyleri yok ettikleri, çoğalttıkları ya da değiştirdikleri için kendilerine hokkabaz denilmiştir.

Oyun, kural olarak 3 hokka ve 3 yuvarlak ile oynanır. Giderek bu yuvarlaklardan (toplardan) daha başka şeyler de kullanılmıştır. Hokkaların içine, altına konan bu nesnelerin yok edilmeleri, sayılarının arttırılıp eksiltilmesi, başka şeylere dönüştürülmesi, seyircinin gözlerini yanıltmasına dayanır. Bu nedenle de, hokkabaz deyimi Türkçede, el çabukluğu ile karşısındakini şaşırtan ya da başkalarını yalan dolanla aldatmaya çalışan kimseler için de kullanılır olmuştur. Bu deyimin Türkçedeki karşılığı gözbağcılıktır. Batı dillerinde ise bu sanata hokkabazı andıran adlar verilmiştir. Fransızcada Joueur de Gobelets (hokkalarla oynayan), İtalyancada Gioco di Bussolotti (hokka, bardak ile oynayan) denilmektedir.

Hokkabaz oyununun Türkiye'ye iberik Yarımadasından Yahudiler eliyle getirildiği kabul edilmektedir. Bu nedenle de ancak 16. yüzyılda yaygınlık kazanabilmiştir. Türk hokkabazlığının en belirgin özelliklerinden biri el çabukluğundan çok dil çabukluğuna dayanmasıdır. Hokkalarla oynayan asıl sanatçı Usta (ya da Pişekar) olarak anılır, onun bir de yardımcısı vardır: Yardakçı. Yardakçı hem oyunu bozmaya hem de onun sırrını çözmeye çalışan ve yaptığı hareketlerle gösteriye bir güldürü niteliği kazandırmak isteyen bir kişiliği canlandırır. Usta, Yardakçısının sorularını yanıtlamaya çalışırken dil becerisini de kullanmak zorundadır. Ustaya ortaoyununda olduğu gibi, aynı zamanda Pişekar denilmektedir. Bu yüzden de elinde şakşak denilen maşa biçiminde bir sopa taşır. Osmanlı imparatorluğu döneminde; kimi-hokkabazların tef kullandıkları da görülmektedir. Hokkabaz, çeşitli nedenlerle düzenlenen şenliklerin ve çocukların ilgisini de çektiği için sünnet düğünlerinin başlıca sanat etkinlikleri içerisinde yer alıyordu. çağımızda hokkabaz özgün biçimiyle eski etkisini yitirmiş bulunmaktadır; ancak onun batıda geliştirilen başka bir türü olan illüzyonizm Türkiye'de de etkinlik kazanmaktadır.. Avrupa hokkabazları, bilimin büyük gelişmeler gösterdiği 17. yüzyılda gösterilerine bazı yeni oyunlar eklemişlerdir. Başlangıçta halkın bilimsel bir çaba diye gördüğü bu etkinlikler, fizik deneyleri olarak sunuyordu.

Tekniğin ilerlemesiyle bu yeni gözbağcıların kullandıkları araçlar da çeşitlendi ve mekanik bir sisteme dönüştü. Adına illüzyon denilen bu sistem,19. yüzyılda Türkiye'ye de yansıdı ve giderek geleneksel hokkabazlığın yerini aldı. Fakat eski yaygınlığına ulaşamadı. Belirli gösteriler. dışında, geniş programlar sunan eğlence yerlerinin sahneleri ile sınırlı kaldı.

ORTAOYUNA GELİNCE...

Ortaoyunu Geleneksel Türk tiyatrosunda ortaoyunu başlıbaşına bir özellik taşır. çünkü bu oyun, tek kişi yerine çok kişiyle sergilenen bir gösteri olmasının dışında, başka bir araç kullanılmaksızın doğrudan doğruya canlı insanlarla gerçekleştirilmesi açısından da öteki geleneksel oyunlardan ayrılır. Ayrıca ortaoyunu, kukla, karagöz, meddah ve hokkabazdan sanra görülen ve o türlerden yararlanan bir oyundur. Bu nedenle onların karışımı niteliğini taşımaktadır.

Bu türe neden ortaoyunu denildiğine ilişkin değişik görüşler öne sürülmektedir. Bunlardan en yaygın olanı ortada, halkın arasında oynandığından bu adı aldığıdır. Bunun yanısıra yer açısından değil, oynandığı zaman bakımından da bu adın verilmiş olabileceği, başka gösteriler arasına konmuş oyun anlamına geldiği de savunulur. İlk kez Osmanlı imparatorluğu dünemінde yeniçeri bölüklerinde oynandığı için bu adı aldığı yolundaki açıklamalar; ortaoyunu adına ancak 1834 tarihli belgelerde rastlanılması nedeniyle zayıf kalmaktadır. Daha önceki yüzyıllarda bu gösteriye, kol oyunu, meydanoyunu ya da taklit oyunu gibi değişik adlar verildiği görülmektedir.

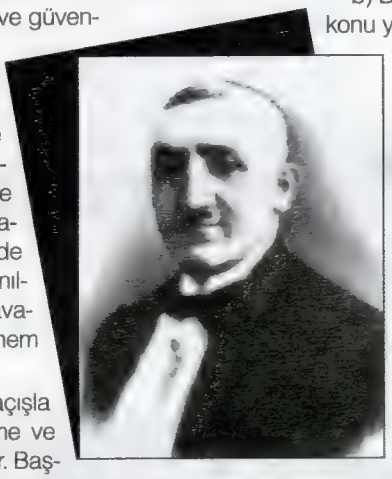
Bu tür oyunun Ortaçağ İtalyası ile İberik Yarımadasında varolan Commedia dell'Arte'ye benzemesi; kökeninin ve adının İtalya'ya da İspanya olduğu gürüşüne yol açmıştır. Buna göre ortaoyunu, 15. yüzyılda italyanlar veya ispanya'dan göçen Yahudiler aracılığı ile Türkiye'ye getirilmiş demektir. İtalyanca arte veya İspanyolca auto adı da kolaylıkla ortaya dönüşmüş ol-

►

malıdır. Kökeni neresi olursa olsun, sonradan ortaoyunu adı verilen bu tür oyunlar 16. yüzyıl Türkiyesinde sergilenmiştir. 1565 yılında Beğşehir gençlerinin Kanuni Süleyman'ın oğlu Bayezit'in ağabeyi Selim ile giriştiği savaşta yenildikten sonra sığındığı İran'da oğullarıyla birlikte boğdurulması olayını canlandıran bir oyun oynamaları, ortaoyun türünün ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

ORTAOYUNDA TİPLEMELER...

O yılları izleyen dönemde sarayca düzenlenen şenlikler ve düğünler için kaleme alınan Surname'ler, bu tür meydan ya da kol oyunlarının da sergilendiğini kaydetmektedirler. O yüzyıllara ilişkin oyunlarda dikkati çeken bir nokta da, başkentin düzen ve güvenliğinden sorumlu olan yöneticilerin taklitlerinin yapılmasıdır. Ortaoyununun başlıca kişileri Kavuklu ile Pişekar'dır. Bunlar Karagöz oyunundaki Karagöz ile Hacivatın yerini almışlardır ve onların görevlerini üstlenmişlerdir. Oyun, genelde yuvarlak ,bir alanda sergilenir ki buna palanga denir. Seyirciler bunun çevresinde yer alırlar. Ortaoyununda dekor kullanılmaz. Yalnızca çifte kanatlı açık bir paravanadan yararlanılır. Bu da hem dükkan, hem de yeni dünya yerine geçer.



Tuluatçıların çoğu tanınmış ortaoyunu sanatçılarıydı. Dükkan dedikleri tiyatroları İstanbul'da Şehzadebaşı'nda idi. Dükkanların kemerleri,sütunlarla ayrılmış olduğu için bu yöreye Direklerarası adı verilmiştir. (Foto: Naşit Özcan)

Oyun, curcuna denen gürültülü bir açışla başlar: Onu sırasıyla öndeyiş, söyleşme ve fasıl izler ve bir bitiş bölümüyle sona erer. Başlangıç demek olan öndeyiş bölümünde, Pişekar oyunu seyirciye sunar ve Kavukluyu ortaya çağırır. Bu bir meydanı-i suhan'a (konuşma alanına) çağrıdır, böylece söyleşi bölümüne geçilir. Söyleşme, Pişekar ile Kavuklu arasında bir çene yarışını andırır; zıtlıklar, ters anlamalar, sözcük oyunları birbirini izler. Asıl oyun ise fasıl bülümünde sergilenir.

Ortaoyunu en çok başkent İstanbul'da tutulmuş, bazı büyük kentler dışında yurda yayılamamıştı. Ancak 19. yüzyılda başkentin eğlence hayatı içerisinde oldukça geniş bir yer kazanmıştı. Yetişen kimi ünlü sanatçılar birer kol, yani ekol oluşturmuşlardı. Oyunlar, yazları açık yerlerde kışları da hanlarda veya kıraathane denen o zamanki kahvelerde sergileniyordu.

"Ortaoyunu"ndan kuklaya "Karagöz"den tuluata kadar bütün Türk gösteri ve temaşa sanatlarında ortak payda mizahtır. İşlenen her konu mizahla anlatılır.

Kavuklu Hamdi ve Küçük İsmail bu tür sanatın son büyük ustaları kabul edilmektedir. Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesiyle üstünlüğünü yitiren ortaoyunu, çağdaş Türk tiyatrosu için yararlanılacak bir kaynak niteliğini taşımaktadır. 6 - Tuluat Arapça doğmak, meydana çıkmak' anlamındaki tulu sözcüğünün çoğulu olan tuluat doğmalar' demektir. Tuluat, büyük ölçüde sanatçıların doğaçlama yeteneklerine dayandığı için bu adla anılmıştır. Tuluat, geleneksel bir tiyatro olan ortaoyununun batı tiyatrosunun etkisiyle değişime uğraması sonucunda meydana gelen bir türdür. Değişimin en belirgin yönü de ortaoyununda bulunmayan sahnenin kullanılmasıdır.

"TULUAT..."

Eldeki verilere göre ilk kez 1839'da bir ortaoyununun sahnede sergilendiği saptanmaktadır. Bu Tanzimat dönemi demektir. Tanzimat varolan kurum ve değerleri batıdaki örneklere göre yeniden düzenlemek, bu olmazsa eskinin yanına yenisini eklemek girişimi olduğundan; tuluatın doğuşu da dönemin ana düşünce sistemine uymaktadır. Böylece artık gelenekselleşmiş olan ortaoyunu, batıdan alınan bir sahneye çıkartılmış demektir.

Tuluat, ortaoyunundan doğduğu için ilk büyük tuluat sanatçıları de eski ortaoyuncular olmuştur. Bunların başında Kavuklu Hamdi gelmektedir. Bazı eski oyunları değiştirerek sahnede doğaçlama olarak oynamaya başlamıştır. Onun 1870'lerde Aksaray'da 300 kişilik bir sahnede Moliere benzeri oyunlar sergilediği bilinmektedir. O dönemde kadınların sahneye çıkmasına henüz izin verilmediği ya da böyle bir şey düşünülmediği için kadın rollerini de erkekler oynuyorlardı. Tuluatın bellibaşlı özellikleri şöyle sıralanabilir:

a) Sahnede sergilenmesi.

b) Belirli bir konusunun bulunması. Bu konu yazılı bir metin olabileceği gibi metinsiz olarak tümüyle doğaçlama olarak da sergilenebilir.

c) Geniş bir kadro ile oynanmasına karşın, gene de belirgin iki tipe, kişiliğe dayanması. Bunlar Efendi ile İbiş'tir.

ç) Oyuncuların ortaoyununa göre değişik, kendilerine özgü kıyafetleri vardır.

d) Müzik vardır. Oyuna müzik eşlik etmektedir. Ve kanto denen yeni bir müzik/oyun türü ortaya çıkmıştır. İtalyancada şarkı söyleme sanatı demek olan kanto (canto)'nun ilk kez kimin tarafından tuluat tiyatrosuna uygulandığı yolunda değişik görüşler vardır. 19. yüzyıl sonlarından başlayarak kanto, tuluatın ayrılamaz bir parçası ve en renkli öğesi olmuştur. Kanto, bir sanatçının orkestra eşliğinde, omuz titretme, gerdan kırma, göbek atma kendi çevresinde dönme ve kekliği andırır biçimde sekme gibi abartmalı hareketlerle sergilediği, güftesi çarpıcı ve alaycı bir şarkı ve dans demektir.

Tuluatçıların çoğu tanınmış ortaoyunu sanatçılarıydı. Dükkan dedikleri tiyatroları İstanbul'da Şehzadebaşı'nda idi. Dükkanların kemerleri, sütunlarla ayrılmış olduğu için bu yüreye Direklerarası adı verilmiştir. Buradaki temsiller dışında tuluatçılar, gezici topluluklar olarak başkentin çeşitli yerlerinde de oynuyorlardı. Bursa. Edirne, Selanik, Manastır gibi kentlere de gidiyor, yani turneye çıkıyorlardı.

İstanbul'da biçimlenen ve başkente yakın kentler dışındaki yerlerde varlığından ancak gazete ,okuyabilenlerin haberdar oldukları tuluat, 19. yüzyılın son çeyreğinden başlayarak Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar etkinliğini sürdürmüştür.

Sergilenen oyunlarda, tanınmış tiyatro yazarlarının eserlerinin tanınmaz hale getirilmesi ve sayıları çok az olan gerçek sanatçılar dışında sergilemelerin düzeyinin çok düşük olması, aydın çevrelerin tuluat tiyatrosunu desteklemesinde etkili olmuştur.

Bu arada güvenlikten sorumlu yöneticiler de kantoların yol açtığı ya da kantocuların karıştıkları olaylar nedeniyle bu tiyatroya her zaman için olumlu davranmamışlardır. ■

(Not: Bu yazının hazırlanmasında Şerafettin TURAN'ın TÜRK KÜLTÜR TARİHİ adlı eserinden büyük ölçüde yararlanılmıştır.)

KARAMİZAH MERKEZİ "KARİKATÜR

ADEM
MERMERKAYA

AYKUT
AYDIN

CİHANGİR
ERÖNÜ

OKULU" ÖĞRENCİ ÇALIŞMALARI

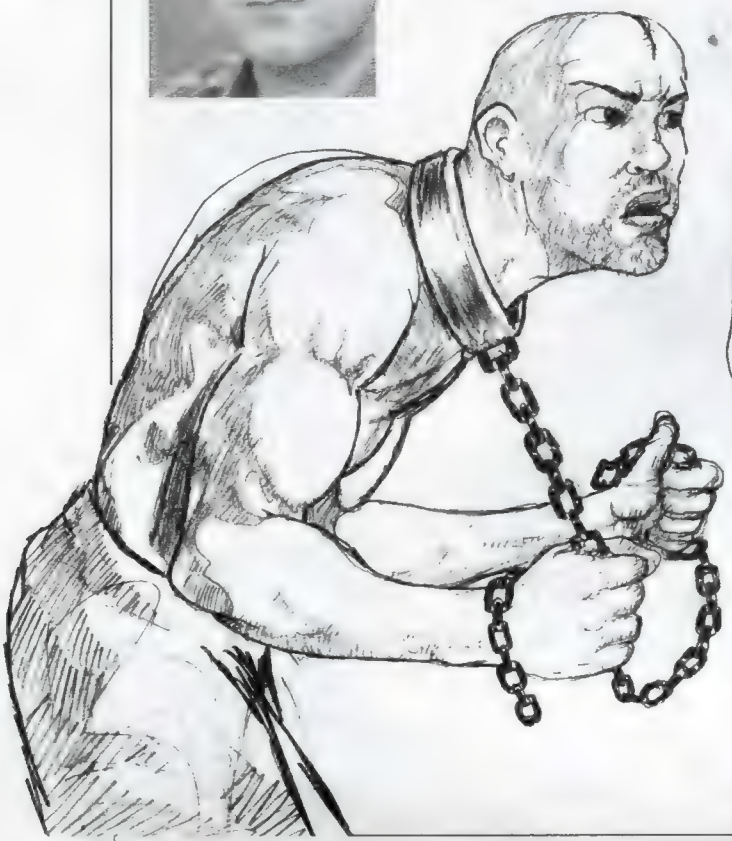
DİLEK
YILMAZ

DOĞAN
BALKAŞ

KARAMİZAH MERKEZİ "KARİKATÜR

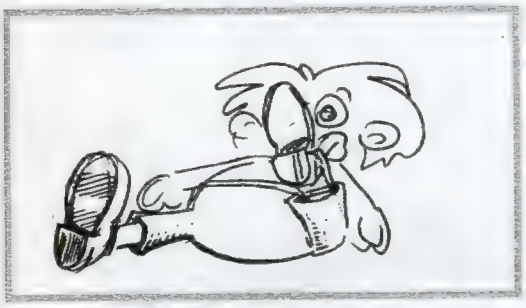
HAKAN
TÜRKYILMAZ

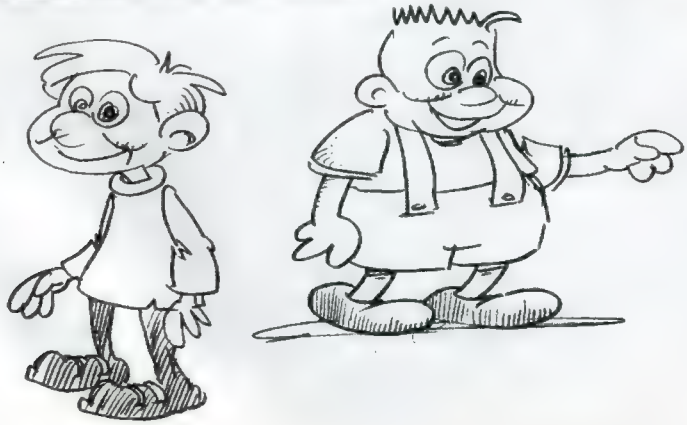
İMAM
CİCİ



OKULU" ÖĞRENCİ ÇALIŞMALARI

İSMAİL
BARAN





"Zalim Şevki"de belli başlı kahramanların dışındaki tipler kendi türleri içinde (genç kız, kocakarı, zamane çocuğu, genç ve yaşlı erkekler gibi) birbirine benzer...

Zalim Şevki ve Resimli

FATMA AKERSON

Her karede bir hareket ve olay bolluğu görülür. Çizgiler ve kişiler iç içe, sıkışıktır. Bu sıkışıklık ve kalabalık bir bakıma İstanbul'un kalabalığı ve dinamizmiyle uyuşmaktadır.

Türkiye'de yazılıp çizilen resimli dizilerin kahraman tipinin dışına çıkarken gerçekten toplumsal bir eleştiri getirebilen, bireylerin çıkmazının yanı sıra geleneksel değer ölçülerinin tüm toplumda işlemez biçime dönüştüğünü gösteren ve 'kahraman her zaman kazanır' gibi bir sonuçla okuyucuya yalancı bir gevşeme ve rahatlık sağlamayan en başarılı dizilerden biri kanımca Zalim Şevki'dir.

Bu yazıda haftalık Gırgır dergisinde Eylül 1975'le Mart 1976 arasında yayımlanan Zalim Şevki dizileri arasından rasgele seçilen 20 öykü incelenerek, kahramanların yapısı, olayların yaslandığı genel geçer değer ölçüleriyle olan hesaplaşma ve öykülerin içerik düzleminde bağlı oldukları kurgu şemaları saptanmaya çalışılmıştır.

Çizimde Üslup Özellikleri :

Engin Ergönültaş' ın yazdığı ve çizdiği Zalim Şevki, iki arkadaşın (Zalim Şevki ve Kelek Osman) Gırgır dergisinde çıkan bir açıklamaya göre İstanbul'un yoksul bir semtinde yaşadıkları serüvenleri güldürü öğelerine ağırlık vererek anlatır. Öyküler haftalıktır. Baş kişiler hep aynıdır. İyi ve kötü tipler yüz ve beden hatlarındaki belirgin ayrımlarla aktarılırlar diyemeyiz, çünkü zaman zaman çocuksu ve ve aptalca bir tutum gösteren Kelek Osman'ın dışında "iyi" sayılabilecek tip yok gibidir. İyi bir yüz anlatımı olsa olsa yapay ya da geçicidir. Yalnız, Gırgır ve Fırt dergilerinde geliştirilen bir karakter göstergesi sayılabilecek yüz anlatımı kurnazlık ifadesidir. Okuyucu resimlere bakarak, metni okumadan, tıpkı Tarzan dizilerinde iyiyle kötüyü belirleyeceği gibi, burada da kurnaz tipi yüz çizgilerinin göstergeselliğinden yola çıkarak ayırabilir. Zalim Şevki'de belli başlı kahramanların dışındaki tipler kendi türleri içinde (genç kız, kocakarı, zamane çocuğu, genç ve yaşlı erkekler) birbirine benzer. Ama bu tipler arasında da ruhsal duruma gönderme yapan bazı ayrımlar vardır(kendine acındırma, bir muziplik ya da kötülük tasarlama, hoşnut olma, kızgınlık gibi)

Her karede bir hareket ve olay bolluğu görülür. Çizgiler ve kişiler iç içe, sıkışıktır.Bu sıkışıklık ve kalabalık bir bakıma İstanbul'un kalabalığı ve dinamizmiyle uyuşmaktadır. Çizimde yuvarlak hatlar egemendir, bu da olayların keskinliğiyle bir kar-

şıtlık oluşturmakta, ama geçişleri ve iç içeliği kolaylaştırmaktadır. Davranışların hemen hemen hepside abartmalıdır. Koşma, ağlama dayak sahneleri karelerden taşar; bu davranışlardan birinde bulunan kişi kendi kapladığı olağan alanı davranışıyla aşar. Bu kendi sınırlarından taşma durumunda bir saldırganlık öğesi yatmaktadır. Herkes kendi yaptığını geçerli kılmaya, egemen olmaya, istediğini elde etmeye çalışır, bunu yaparken de kendi alanında taşıp başkalarının alanına girer. İlişkiler çizimde dokunma, değme , itme , sarılma gibi somut bağlantılarla aktarılır.

Dizisi Üstüne Bir Yazı

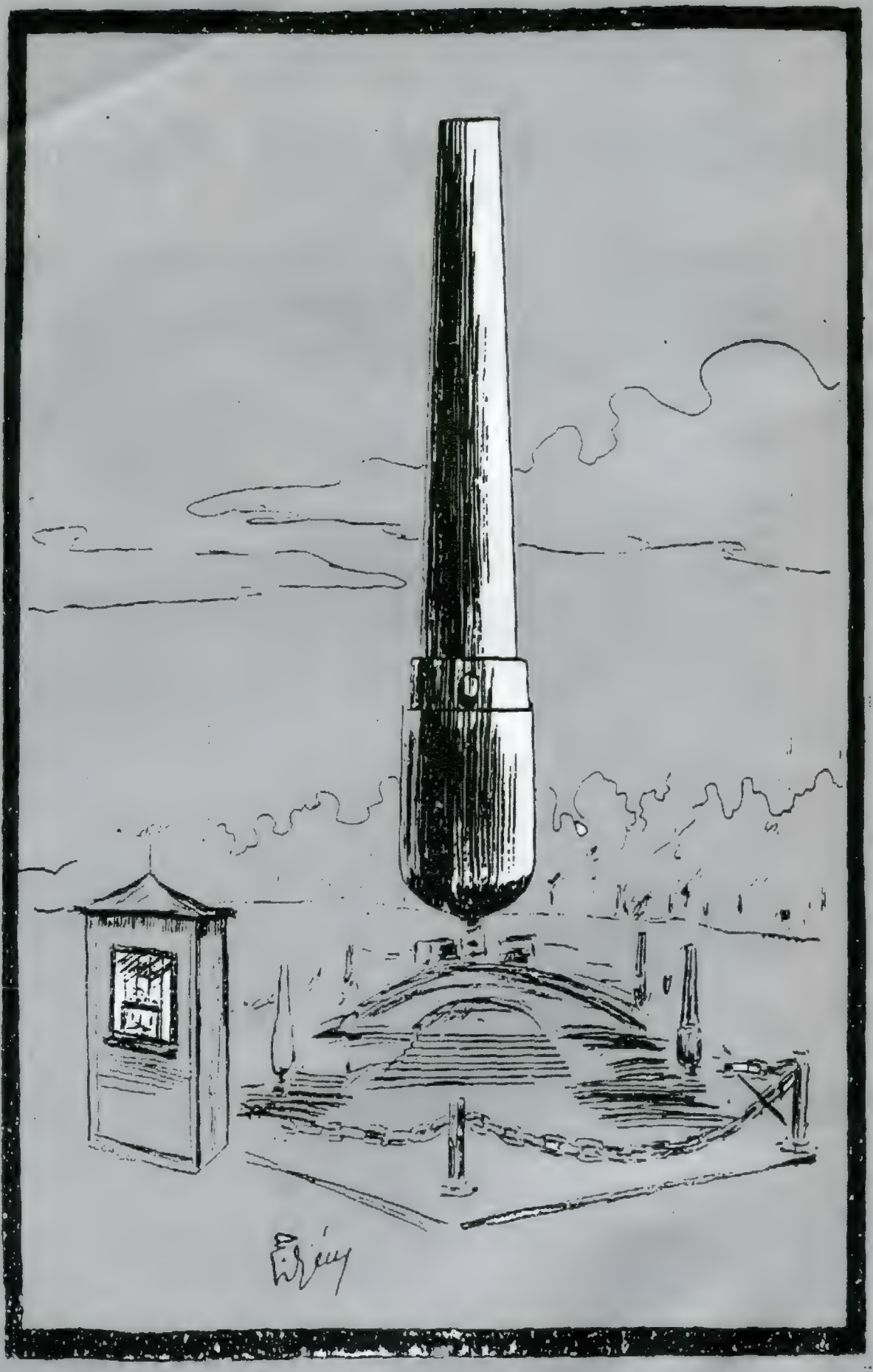
Dizilerin baş kişisi Zalim Şevki'dir. Şevki'nin yaşadığı belli bir mahalle vardır. Olayların büyük çoğunluğu bu mahallede geçer ya da buradan kalkılarak bir yere gidilir. Bu açıdan Şevki yersiz yurtsuz sayılmaz. Belli bir ortamda, belli bir yeri vardır. Ayrıca mahalleli de Şevki'yi tanır. Yani Şevki toplum dışı, tek başına bir kişi değildir. Ne var ki, mahalle ve mahalle halkı bireyin içinde yer aldığı toplumsal ilişkilerin dış halkalarıdır. Şevki'nin daha yakın ilişkileriyle (iç halkaları) dış halkalar arasında ayırımlar vardır.Daha doğrusu iç halkalarda bazı kopukluklar ve eksiklikler görülür.Şevki'nin içinde bulunduğu en dar mekan evi değil, mahallesidir.

Şevki'nin evi yoktur, bir ağaç kovuğunda yaşar. Dizi ilerledikçe bu ağaç kovuğu bazı konforlara kavuşur (bazı dallar koltuk, bazı dallar banyo biçimine girer), ama gene de açıkta uyunur, açıkta yemek yenir. Yani Şevki dar bir çevrenin, bir evin (iç halka) değil, mahallenin kişisidir; giderek eve benzetilen, ama hiç bir zaman gerçek anlamda bir ev olmayan (bu benzetmeler evin ev olmadığını, Şevki'yi çevreden ayıracak kapalı bir mekanı bulunmadığını büsbütün vurgular) ağaç kovuğunda bile Şevki mahalleliden kurtulamamıştır, kendi deyimiyle "şöyle bir başını dinleyememektedir". Şevki'nin kapalı bir mekanı olmamasının, mahalleyle bir çeşit bütünleşmesinin yanı sıra, bireysel ilişkilerinde de kendini çevreleyen bağlar akrabalık açısından ikinci derecededir. Şevki'yle birinci dereceden akrabalığı olan (ana-baba, kardeş, eş, çocuk gibi) kimse yoktur. Ama burada da, mekan halkalarında olduğu gibi, Şevki akrabalık halkalarından tümüyle yoksun değildir. Şevki'nin bir büyükbabası (İspati Necati), bir büyükannesi (Muska Melahat), kendinden küçük bir amcası(henüz kundakta bir bebek olan Mikrop Niyazi) vardır. Bir de aralarında akrabalık bağı olmadığı halde birinci dereceden ilişkisi olan yakın arkadaşı Kelek Osman da Şevki'yle birlikte yaşar. Osman'ın Şevki'den başka hiç kimsesi, akrabası, arkadaşı yoktur.

Şevki'nin evi yoktur, bir ağaç kovuğunda yaşar. Dizi ilerledikçe bu ağaç kovuğu bazı konforlara kavuşur.

Monument des Martyrs de la Liberté.

آیدهٔ حرت



Renouvellé de Jules Verne.
— De la Terre à la Lune.

ارضدن قمره سیاحت اون غروش، عسکر و چوجق بش.

Üstad Cem, serbest ifadeleri olan karikatürü, sarih olmak şartıyla bağımsız görmek ister. Ona göre karikatür kayıtlara bağlanamaz.

Karikatür insanların çirkin görebileceği hadiselerin-hakiki yönünü ortaya koyar. Mutlak surette güldürmesi gerekmez. Bir gerçeği yansıtmas, düşündürmesi kafidir.

Türk karikatürünün babası: Cemil Cem

TAHA TOROS

Siyasal gülmece, özellikle de karikatür, demokrasinin mihenk taşıdır.Cem, 1910'da kendi adını taşıyan dergiyle ünlenmişti.1927'de Cem'i yeniden çıkarmaya kalkışınca bir tek sayı için mahkemelerde sürünmüştü.

ÖLÜMÜ üzerinden 40 yıl geçti.Boğaziçini servileriyle süsleyen Rumeli Hisarı Kabristanında yatıyor.Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin en geç kurucularından iken, 1867'de Paris'e kaçarak kalemiyle, kafasıyla- Cem gibi, hamuru orada pişmiş olan, Sağır Ahmet Bey zade Mehmet Bey mezar komşusu...Bir zamanlar batıda olduğu gibi salonu, erkekli kadınlı, edebiyat sanat adamlarıyla dolup taşan şair Nigar Hanım da burada...Cemil Cem, diplomatlık mesleğinden ayrılıp, 1910'da yurda döndüğü zaman, Nigar Hanım'ın toplantılarına sıkça katılanlardan biriydi.

Yine aynı mezarlıkta, Paris'e aynı yıl da gidip orada rastlaştıkları ve derin bir dostluk kurdukları Yahya Kemal de yatmakta.

Cem'den bir kuşak sonraki Ahmet Hamdi Tanpınar ile, iki kuşak sonraki Orhan Veli de aynı mezarlıktaki komşuları arasında bulunuyor.

Birbirlerine takdir duygularıyla bağlı bulunan Tevfik Fikret ile Cem, biraz mesafeli de olsa, bu semtin komşu tepelerindedirler.Toplumumuzda biri şiirleri, biri çizgileriyle, aynı paralelde görüş paylaşan, aynı sisli yoldan aydınlığa doğru yürümüş kişiler...

ÖLÜMSÜZ KARİKATÜRCÜ

Ölümü üzerinden 40 yıl geçse de Cemil Cem, karikatürleriyle ve yansıtmaya çalıştığı görüşleriyle, ölümsüz bir sanatkardır. Kendisinden önce de ülkemizde karikatür yapanlar vardı.Ne var'ki Cem'in karikatürlerinde ifade etmek istedikleri çok yönlüdür.Güldürmekten çok, zarif çizgiler içerisinde toplumu düşündürmeyi, yöneticileri uyarmayı, aşırılığı engellemeyi yeğlemiştir.

Cem'e göre karikatür, olayları halka heyecanla yansıtan bir sanattır.

1936 yılında Cemil Cem, mizah'la karikatürü şöyle yorumlamıştı.Özetle diyordu ki:

"...Karikatür, sanatın özüdür. Bir heyecan ifade eder. Mizah şeklini alması, ifadesinin daha güçlü olması bakımından gereklidir.Dünyanın büyük ressamları da karikatür yapmışlardır.Bir iki çizgiden oluşan eserleri-sanat ve kuvvet bakımından- en büyük tablolarından hiç de aşağı değildir.

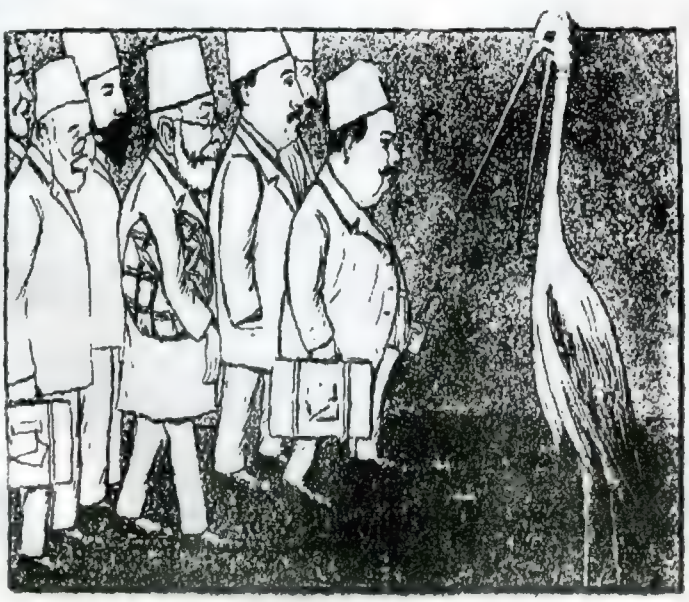
Karikatür insanların çirkin görebileceği hadiselerin hakiki mahiyetini ortaya koyar.Karikatürün mutlak surette güldürmesi gerekmez.Bir gerçeği yansıtması, düşündürmesi kafidir.

Üstad Cem, serbest ifadeleri olan karikatürü, sarih olmak şartıyla, bağımsız görmek ister.Ona göre karikatür kayıtlara bağlanamaz.

Cemil Cem, bir müsveddesinde, karikatürü başlı başına bir sanat olarak niteler ve şöyle der:

"...Karikatürü, çarpık çizgi sanatı sanıyorlar. Ne kadar yanlış bir görüş...Karikatürü bir benzetmeyle şöyle yorumlamak mümkün. Maksim Gorki'-ye göre her insanda çift hüviyet vardır.Biri gerçekleri görür, öteki komikle ruhunun gizlendiği karakteri yapma eğilimindedir.Birbirine zıt olan bu çifte şahsiyet içinde insan, bazen ruhundaki gizli olan kaba ve gülünç tarafları, ciddi görünüşle saklamak ister.Fakat bir gün herhangî bir unsur veya hadisenin tesiriyle komik ruh, dış hatlarda belirgin hale gelir.Çehrede tavır, hareket ve jestler adeta resimleşir.İşte karikatür bu ruhu yakalamak, olaylar içerisindeki anlamını kavramak, bir kelime ile bu ruhu çizmek sanatıdır."

Ressamlıkla karikatürcülük arasında, çok büyük bir mesafe yoktur.Yukarıda dediğimiz gibi, ünlü ressamların çoğu karikatür de yapmışlardır.Karikatürde büyük mehareti olan Cemil Cem, başarılı bir ressamdı da.Yağlı boya, suluboya, pastel ve karakalemli eserleri vardır.Özellikle üzerinde 20-30 yıl çalıştığı, evindeki bir odanın duvarını baştan başa kaplayan pano, bir şahaser niteliğindedir.Bu ilginç tablo Tarih veToplum'un Nisan 1984 tarihli 4. sayısının ön ve



Cem'in karikatürlerinde ifade etmek istedikleri çok yönlüdür. Güldürmekten çok, zarif çizgiler içerisinde toplumu düşürdürmeyi, yöneticileri uyarmayı, aşırılığı engellemeyi yeğlemiştir.

►

Cem, baskılara boyun eğmezdi. Fikirlerini açıkça söyler, karikatürlerini serbest çizerdi. Bazı kişilerin sivri yanlarını ince karikatürleriyle törpüler ve yansıtırdı..

arka kapağında, görkemli bir biçimde yayınlandı.Cem, Veliefendi çayırında, Meşrutiyet dönemi devlet adamlarını, gazetecileri, edebiyatçıları, ünlü kumandanları, tarihçileri, politikacıları bir araya getirmiştir.Sanırım ülkemizde böylesine tarihi niteliği haiz, kalburüstü kişileri tasvir eden bir başka tablo yapılmamıştır.

"CEMİL CEM'İN BİYOGRAFİSİ..."

Cemil Cem'e dair çok yanlış bilgiler yayınlandı.1888 yılında doğduğu, Galatasaray'da okuduğu, Avrupa'da resim tahsili yaptığı, yurda dönüşünde ticaretle işgal ettiği, 3'ü yüksek mühendis, 1'i mühendis olmak üzere 4 oğlu olduğu Kalem dergisinin Cem tarafından çıkartıldığı, I. dünya savaşı sırasında Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi)Müdürlüğü yaptığı Cumhuriyet döneminde karikatürle uğraşmadığı gibi, gerçek dışı ve dayanaktan yoksun bazı yayınların düzeltilmesi açısından, sanatkarımızın gerçek biyografisinden, biraz genişçe olmak üzere söz etmeyi zaruri buluyorum.

Cem Türkçe ve Fransızca olarak, Cemil Cem'in nefis karikatürleri, Refik Halid'in zarif yazılarıyla, doyurucu bir haftalık niteliğindeydi.

Mehmet Cemil Cem,1882 (Rumi tarihle 1298) yılında İstanbul'da doğdu.Ailesinin tek oğludur.Babası asker doktorlardan Cemal Paşa'dır.Mehmet Cemil 1901 yılında Vefa idadisini bitirdi. Aynı yıl Hukuka girdi, Dışişleri Bakanlığının Şehbenderlik kaleminde çalışmaya başladı.1903 yılında Nis-Tulon Başşehbenderlik viskonsolosluğu ve kançılaryasında görev aldı.Bu görevdeki başarısı ve özel kabiliyeti Paris Sefiri Salih Münir Paşa'nın, özel arşivimizde bulunan, notlarından anlaşıldığına göre, büyükelçi Mehmet Cemil'in maiyetine verilmesini, Babı-ali'den, istedi.

Mehmet Cemil, Paris sefarethanesindeki görevi esnasında, Siyasi Bilgiler Fakültesi'ne devam etti.1909 yılında Viyana sefareti katipliğine nakledildi.O sırada Roma elçimiz(sonradan sadrazam olan) Hakkı Bey (Paşa)idi.Hakkı Bey Cemil'in İstanbul Hukukundan hocası olduğundan, o'nu sempati ile karşıladı.Ne var ki, Mehmet Cemil'in, ailevi sebepler yüzünden, İstanbul'da oturması gerekiyordu.Bu nedenle Mehmet Cemil,aynı yıl içerisinde yurda döndü.Ailesine ait çiftliğin yönetiminde çalışmaya başladı.

Herhangi bir unsur veya hadisenin tesiriyle komik ruh, dış hatlarda belirginleşir. Karikatür bu ruhu yakalamak, bir kelime ile bu ruhu çizmek sanatıdır.

Kaliteli İlk Mizah Dergilerimizden (CEM) in Yayın Hayatına Girişi

Cemil Cem, Paris'te sefaret katibiyken, İstanbul'da ilk yayınlanan (Kalem) dergisine gönderdiği karikatürler büyük rağbet gördü. Bu katkısına Viyana elçiliği kâtibiyken de devam etti. Karikatürlerinin gördüğü büyük ilgiden güç alan Cemil Bey, Roma'dan döner dönmez, Cem adındaki, ünlü mizah dergisini yayınladı(Yıl 1910).Cem, Türkçe ve Fransızca olarak, Cemil Cem'in nefis karikatürleri, Refik Halid'in zarif yazılarıyla, doyurucu bir haftalık niteliğindeydi. Kendisinden dinlenildiğine göre, Cem'in tirajı, yalnız İstanbul'da 12.000'in üstündeydi.O günlerde günlük gazeteler bile bu kadar satmıyordu.Cemil Cem derginin yayınında bir kaç matbaa değiştirdi.

Dönemin yöneticileri Cem'den şikayetçiydiler.Başmuharriri Refik Halid'i çağırıp, dergiyi kapatma tehdidinde bulundular.Rahmetli dostum Refik Halid Karay'dan bu konudaki anılarını, haftalık sohbetlerimizde, çok dinlemişimdir.

İlk sayısı 1910 yılında çıkan Cem dergisi, 43. sayısında kapandı.

Cem ikinci kez, 15 Ekim 1927 günü ve Cumhuriyet döneminde, yayın hayatına girdi.Başmuharirliği -mizah eğilimli- şair Orhan Seyfi'ye verildi. Ne var ki, daha ilk sayısında karikatür yüzünden, üstad Cemil Cem bir buçuk yıl mahkeme kapılarından girip çıktı.

(CEM) Aleyhine Açılan Davalar, Demokrasiye Uyum Sağlamayan Hukuk Anlayışı

1927 yılının son ayında - ikinci kez (CEM) dergisi yayınlandığı esnada, tekparti yönetimi,batı anlamında hür bir basına ve eleştirilere yatkın değildir.Daha ilk sayısı mahkemelik oldu.

(Ah, vergisiz bir memleket olsa)ile (Dervişin Fikri Ne İse Zikri De Odur)başlıklı karikatürlerin ilki hükümet aleyhine, diğeri toplumun ahlak anlayışına aykırı görüldüğünden, karikatürcümüz 1,5 yıl huzursuz kaldı.Duruşmaya bizzat giderek, ilmi açıdan savunmasını yaptı.Dönemin ünlü 4 hukukçusu Baro Başkanı Lutfi Fikri, Ali Haydar, Avukat Bahir, Hukuk Fakültesinde profesör olan Cevdet Ferit, Cem'in avukatlığını üstlendiler.

CEMİL CEM'İN MAHKEMELERİ...

İlk muhakemede Cem, 1 yıla ve tazminata mahkum oldu.Yargıtaya başvurdu.Yargıtay kararı bozarak yeniden duruşma isteğinde bulundu. Mahkeme bu isteğe uydu. Dönemin edebiyat ve sanat adamları bilirkişi olarak dinlendi. Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim, Salah Cimcoz, İsmail Hakkı, Celal Esat gibi tanınmış kişiler, bilirkişi listesinde yeraldılar.Sonunda Cem ilk karikatüründen dolayı:

(..."Ah vergisiz bir memleket olsa"nın vergi kanunlarına karşı halkı teşvik edici ve memleketin emniyetinde tehlike yaratıcı mahiyet görüldüğünden-oy çokluğuyla Cemil Cem'in 2'ay hapsine, 25 lira para cezasına çaptırılmasına karar verdi.)Ancak geçmişteki hali ve cemiyetteki durumu dikkate alınarak ve suç işlemekten çekineceği kanaatına varıldığından, cezasının ertelenmesine,(Dervişin Fikri Ne İse Zikri De Odur)isimli karikatüründe müstehcenlik ve hayasızlık görülmediğinden oy çokluğu ile- beraetine karar verildi.

Bu karar da Cem tarafından tekrar temyiz olundu.Bir buçuk yıl süren bu dava sonunda Cemil Cem, 16 Haziran 1929 günü aklandı.

Halka İnen Yayın Gerek

Cemil Cem, dergileri ve karikatürleriyle, ölümsüz bir kişiydi.Cem dergisinin kapanışı üzerine, amacını ve sonucunu şöyle değerlendirir: "...Dilimin döndüğü kadar, büyük halaskara (Atatürk'e) sonsuz minnet ve

şükran duygularımı ifadeye çalışırken, arzuladığım bir kaç resim yapabildim sanırım.Mecmuaların bugün revaçta olan tutumunda ne memleket için bir fayda, ne de sanat ihtiyacını tatmin edici yükselme görmediğim için, ilme gidememiş olanlara faydalı bilgileri eriştirecek, memleket servetini ve istihsalatını artıracak bir (Vulgarisation) mecmuası yayınlamak istiyorum.Aynı amaca yönelik olarak, (Ecnebi Memleketlerde Ziraat) adıyla 1931 yılında Fransa'da yayınlanan bir eseri tercüme ettim..."

ADI SOKAĞA VERİLİYOR..

Cemil Cem'in edebiyata, felsefeye, sosyolojiye olan merakı yanında tarıma da tutkunluğu vardı.Aile çiftliğini bizzat yönetmiş, tabiatla kucak kucağa yaşamıştı.Ama, sonradan adı verilen Cem Sokağı'ndaki konağında, biraz da inziva içerisinde yaşarken, resimle uğraşmayı ihmal etmedi.

Cemil Cem'in Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü

Cemil Cem 1921 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi müdürlüğüne tayin edildi.Burada gerçeği yansıtmayan bazı yayınları düzeltmek gerekiyor.Yeterince araştırma yapılmadan, Cemil Cem'i, birinci dünya harbi esnasında akademi müdürlüğüne atayan yayınlara rastlanmaktadır. Oysa Cemil Cem, 1921 yılında bu göreve getirildi.

Kendisi, biyografisiyle ilgili müsveddesinde konuyu şöyle anlatır:

"...1921 yılında, Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğüne Nezaretçe (Milli Eğitim Bakanlığınca) tayin edildim. Memleket sanayiine -gelişmesi ve yabancı rekabete karşı koyabilmesi için- estetik ve çekici bir şekil verecek sanatkarlar yetiştirilmesi maksadıyla, teyzinat şubesini, mutlak bir yoksulluk içerisinde, te'sis ettim.

Mektepteki çalışmalarım, asıl geçim kaynağı olan çiftliği ihmal ettirdiğinden, 3 yıldan fazla süren müdürlükten istifa ederek ayrıldım..."

Onurlu Bir Yaşamın Sonu

Cemil Cem, baskılara boyun eğen bir yaratılışta değildi.Fikirlerini açıkça söyler, karikatürlerini serbestçe çizerdi.Bazı kişilerin sivri yanlarını toplumumuzun yanlışlıklarını, ince karikatürleriyle törpüler ve yansıtırdı.Cahilleri beceriksiz devlet adamlarını, mağrurları , sonradan görmeleri, dalkavukları, eyyam efendilerini, yobazları, kendini bilmezleri zarif çizgilerle aksettirdi.Bunları, düşünce imbiğinden geçirerek, ustalık ve incelik içerisinde teşhir ederdi.

Cemil Cem, 1950 yılında kalp hastalığından öldü.4 çocuğu olmuştur.Tek oğlu geçen yıl kaybettiğimiz Mühendis Mehmet Cem'dir.Kızları Bihin, Nevin ve Rahile'dir.Bihin ile Mehmet çocuksuz öldüler.Cem'in diğer iki kızından,birer erkek, birer kız olmak üzere 4 torunu olmuştur.

Bu konuda yanlış bir yayını düzeltmek istiyorum.Üçü yüksek mühendis, biri mühendis olmak üzere Cemil Cem'e 4 oğul bağışlayan araştırmacılar olmuştur.Bunlar gerçek dışıdır. ■

(Fotoğraf ve Karikatürler:Taha Toros Arşivi.)

1- Bazı araştırmacılar, birbirinden kopye ederek, Cemil Cem'i, Galatasaray'da okuturlar. Bu gerçek dışıdır.

2- Yine bilgi noksanlığı nedeniyle (Kalem) dergisini Cem'in çıkardığını yazanlar olmuştur.

Kalem dergisi Salah Cimcoz ile Cela Esat tarafından yayınlanmıştır. Cem, o esnada, - önce Paris'te sonra Viyana'da - elçilik katibi idi.Oralardan gönderdiği karikatürlerle, katkıda bulunmuştur. Yoksa Kalem dergisini o çıkarmamıştır.

Cemil Cem baskılara boyun eğen bir yaratılışta değildi. Fikirlerini açıkça söyler, karikatürlerini serbestçe çizerdi. Bazı kişilerin sivri yanlarını toplumumuzun yanlışlıklarını, ince karikatürleriyle törpüler ve yansıtırdı.

Sempe, genç kuşaklara her zaman örnek olan usta bir çizer. Bu sayfamızda ustanın bir çizgi öyküsünü yayınlamak istedik.

①

②

③

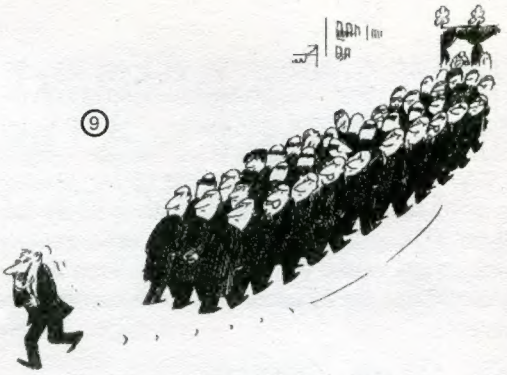
④

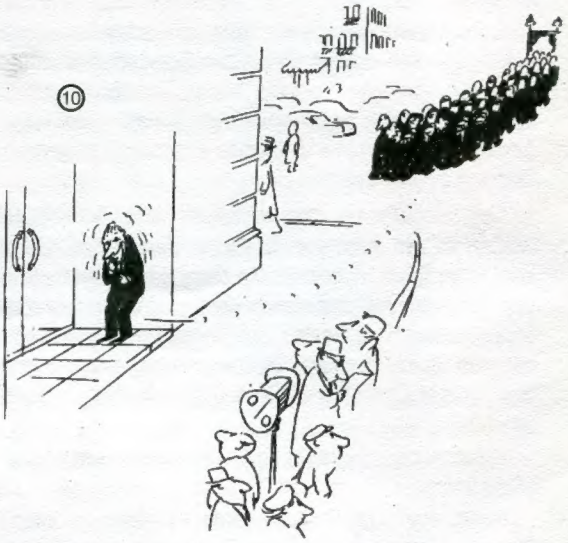
⑤

⑥

⑦

⑧


⑨


⑩

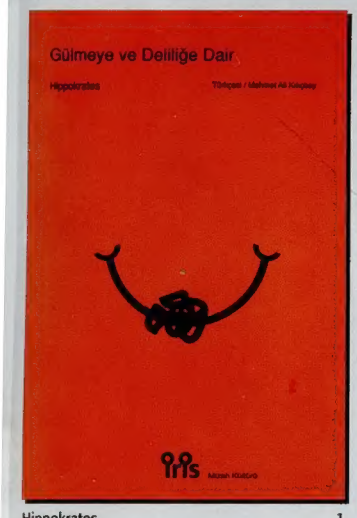
⑪

⑫

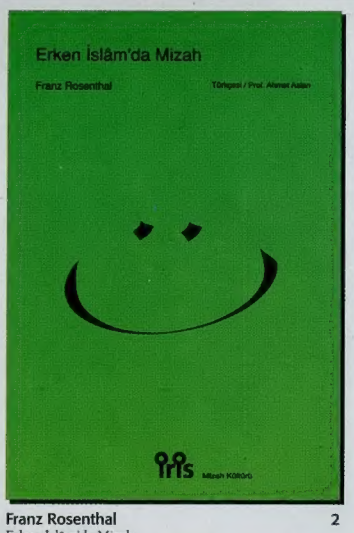
⑬

⑭

Türkiye'de ilk kez ! "Mizah Kültürü" üzerine 10 kitap.



Hippokrates 1
Gülmeye ve Deliliğe Dair
Türkçesi: Mehmet Ali Kılıçbay
80 sayfa, 1. hm., **600.000 TL.**



Franz Rosenthal 2
Erken İslâm'da Mizah
Türkçesi: Prof. Ahmet Aslan
264 sayfa, 1. hm., resimli, **1.700.000 TL.**

Charles Baudelaire 3
Gülmenin Özü
Türkçesi: İrfan Yalçın
136 sayfa, 1. hm., resimli **1.000.000 TL.**

Arthur Koestler 4
Mizah Yaratma Eylemi
Türkçesi: Sevinç Kabakçıoğlu, Özcan Kabakçıoğlu
144 sayfa, 1. hm. **1.000.000 TL.**

John Morreall 5
Gülmeyi Ciddiye Almak
Türkçesi: Aykut Aysevener, Şenay Soyer
216 sayfa, 1. hm. **1.500.000 TL.**

Turgut Çeviker 6
Karikatür Üzerine Yazılar
448 sayfa, 1. hm., s/b-renkli, resimli
2.800.000 TL.

Yazışma Adresi: P.K. 41 Kadıköy 81301 İstanbul

Kitap Talep Formu

Adı Soyadı: .....
Adresi: .....
.....

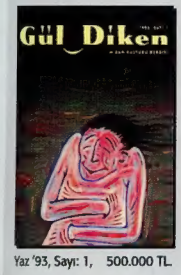
Posta Kodu: .....
Şehir: .....
Telefon: .....

❑ Ödemeyi 673406 no'lu Posta Çeki Hesabına yatırdım.
❑ Ödemeyi İş Bankası Kadıköy Rıhtım Şubesi 2710139 no'lu hesaba yatırdım.

Talep ettiğim yayınlar:
❑ 1 ❑ 2 ❑ 3 ❑ 4 ❑ 5 ❑ 6
numaralı kitap/lar'dır.

Bu formu doldurduktan sonra makbuz fotokopisi ile birlikte lütfen 0.216 414 30 66 no'lu faks numarasına gönderiniz.

Kitapçılar için genel dağıtım:
Say Dağıtım: 0.212 528 17 54; Yeni Çizgi: 0.212 220 57 70



Yaz '93, Sayı: 1, 500.000 TL.

Güz '93, Sayı: 2, 500.000 TL.

Kış '94, Sayı: 3, 450.000 TL.

Yaz '94, Sayı: 4, 400.000 TL.

Güz '94, Sayı:5, 1.000.000 TL.

Sayı: 5, İngilizce, 2.000.000 TL.

Kış '95, Sayı: 6, 400.000 TL.

Yaz '95, Sayı: 7, 400.000 TL.

Güz '95, Sayı: 8, 750.000 TL.

Kış '96, Sayı: 9, 400.000 TL.

Yaz '96, Sayı: 10, 400.000 TL.

Güz '96, Sayı: 11, 400.000 TL.

Kış '97, Sayı: 12, 400.000 TL.

Yaz '97, Sayı: 13, 400.000 TL.

Kış '98, Sayı: 14, 400.000 TL.

Gül Diken

Türkiye'nin tek "Mizah Kültürü" dergisinin külliyatına sahip olabilirsiniz.

- 14 sayı kapak fiyatı : 6.500.000 TL.
  %25 indirimli fiyatı : 4.875.000 TL.
- 14 sayı+5.sayı İngilizce : 8.500.000 TL.
  %25 indirimli fiyatı : 6.375.000 TL.

Gül Diken 'nin tümünü ya da istediğiniz sayılarını, %25 indirimle edinebilirsiniz.

- Posta ya da kargo gideri tarafımızdan karşılanacaktır.

Yazışma Adresi: P.K. 41 Kadıköy 81301 İstanbul

Güldiken Talep Formu

Adı Soyadı: .....
Adresi: .....
.....
Posta Kodu: ..... Şehir: ..... Telefon: .....

❑ Ödemeyi 673406 no'lu Posta Çeki Hesabına yatırdım.
❑ Ödemeyi İş Bankası Kadıköy Rıhtım Şubesi 2710139 no'lu hesaba yatırdım.

Talep ettiğim sayılar:
❑ 01 ❑ 02 ❑ 03 ❑ 04 ❑ 05 ❑ 06 ❑ 07 ❑ 08 ❑ 09
❑ 10 ❑ 11 ❑ 12 ❑ 13 ❑ 14 ❑ 05 Özel Sayı (İngilizce)

Bu formu doldurduktan sonra makbuz fotokopisi ile birlikte lütfen 0.216 414 30 66 no'lu faks numarasına gönderiniz.

Lütfen fotokopi çektirerek fakslayınız.

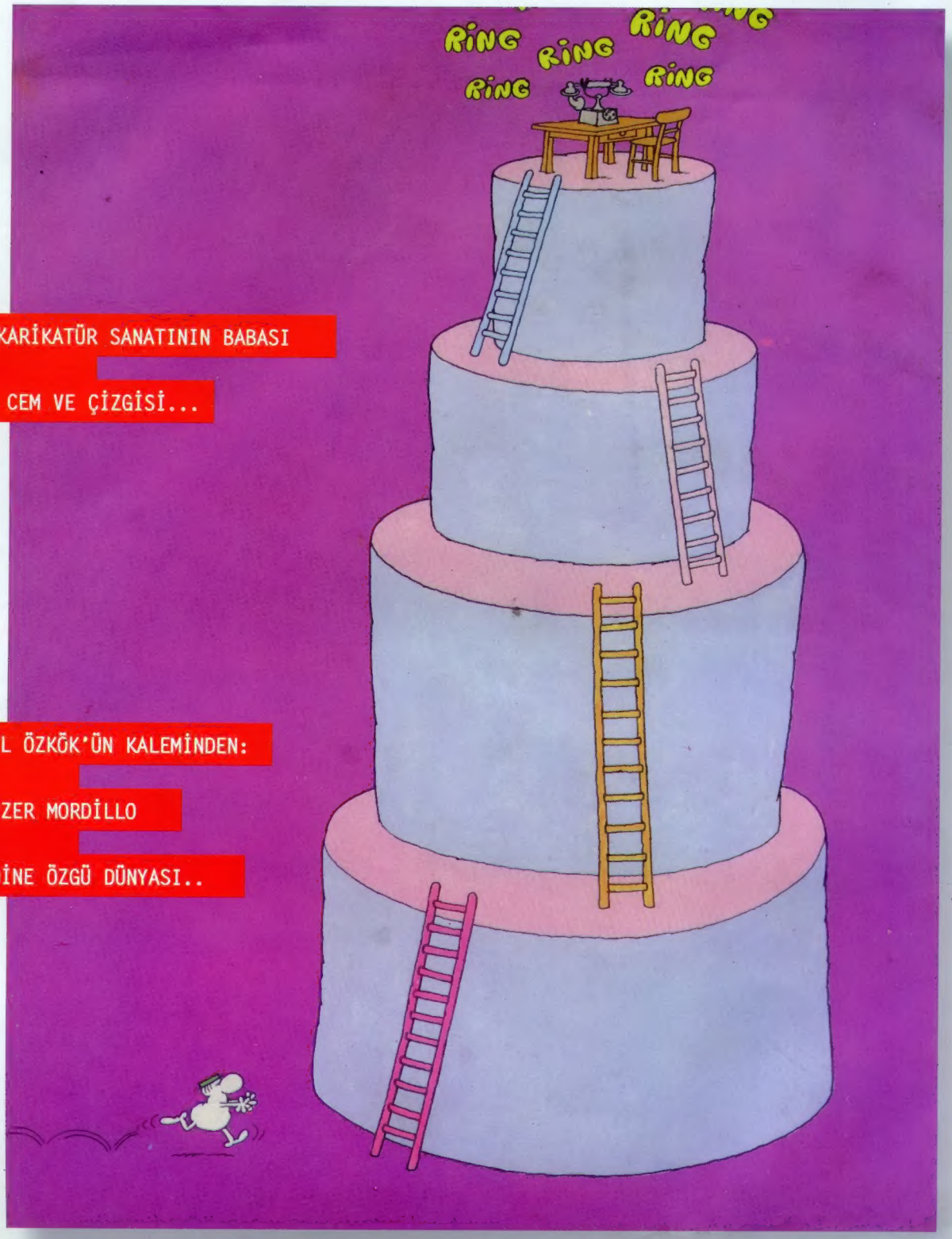
İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ KÜLTÜR İŞLERİ DAİRE BAŞKANLIĞI KARAMİZAH MERKEZİ AYLIK YAYIN ORGANIDIR

YIL 1
SAYI 6
1998

MİZAH KÜLTÜRÜ

Zalim Şevki ve yandaşları.. Ayrıca bunların "Sahip çizeri!"

KARA mizah merkezi "BU DERGİ SİZİNDİR. ALABİLİRSİNİZ!"



TÜRK KARİKATÜR SANATININ BABASI

CEMİL CEM VE ÇİZGİSİ...

ERTUĞRUL ÖZKÖK'ÜN KALEMİNDEN:

USTA ÇİZER MORDİLLO

VE KENDİNE ÖZGÜ DÜNYASI..